عفيف البهنسي



العربي الحديث
هوية والتبعية

الفن العربي الحديث
بين الهوية والتبعية

الدكتور عفيف البهنسي

الفن العربي الحديث
بين الهوية والتبعية





الطبعة الأولى
١٤١٨هـ/١٩٩٧م

دار الكتاب العربي / دمشق - القاهرة
دمشق: الحلبوني - تلكس ٤١١٥٤١ - هاتف ٢٢٣٥٤٠١
القاهرة: ٥٢ ش عبد الخالق ثروت، شقة ١١
ت + فاكس ٣٩١٦١٢٢ - ٢٦٩٤٤٤٨

المحتوى

المدخل

يعيش الفن العربي الحديث مراحل تكونه الأولى. وعلى الرغم من المحاولات البارقة التي يقوم بها بعض الفنانين في الأقطار الغربية، فان شخصية الفن العربي الحديث لم تتكامل بعد، ولم يستطع هذا الفن محاورة الفنون العالمية والتصدي لمشاكلها وازماتها.

ولعل تعثر تكون فن عربي حديث يرجع إلى أسباب كثيرة هي في جملتها ضعف الدعم الذي يغذي قيام هذا الفن، مثل عدم توفر المعاهد الفنية والمؤلفات والدراسات الواسعة عن الفن العربي وفلسفته، ولكن السبب المباشر هو في تبعية العمل الفني وربطه بطريقة أو أسلوب معين، واعتماده على قواعد ثابتة تتحكم بإخراجه. ويرجع السبب في التبعية هذه إلى أن الفن الحديث دخل من أبواب الاستيراد، ولم يظهر من خلال التجارب الصادقة. فهو في جملته منقول عن اتجاهات الغرب، وعن التقنيات الحديثة. ومع أن هذا النقل بقي فاقدا الروح، فإنه لم ينتعش بنسغ الحياة العربية ولم يتلقح بمفهوم الفن العربي، بل بقي مفرغا خاويا كالقصبة ومنفصلا عن استجابة الجمهور، بعيدا عن اعتباره ظاهرة حضارية قومية. وتبدو هذه الحقيقة من خلال الشواهد المادية التي تتمثل في إحجام الناس اليوم عن اقتناء الأعمال الفنية، وفي عزوفهم عن تزيين مساكنهم، بينما كانوا في الماضي يتسابقون لاقتناء التحف الفنية ويتباهون بامتلاك الخزفيات والفضيات والسجاد والمخطوطات المنمنمة، وتزدهي بيوتهم بأجمل الزخارف العربية الجدارية مما نراه ماثلا حتى اليوم.

ثمة انقطاع بين الناس والفن الحديث هو الدليل على عدم اصالة هذا الفن فهو لم يصدر عن الناس المتذوقين أنفسهم بل جاء غريبا ارغاميا.

والواقع أن ما نعنيه عندما نتحدث عن الأصالة ليس شيئا آخر غير الالتحام الكامل بين التذوق والابداع. والفنان قبل أن يمارس ابداعه هو متذوق، ومتذوق مرهف حصيف، ويتربى تذوقه بتأثير البيئة التي يعيشها، وينمو هذا التذوق ويتعمق مع نمو المواضيع وتعمقها، أو مع نمو التمغرب إذا نشأ في بيئة الاغتراب ذاتها أو من بيئة الاغتراب المستوردة. وبهذا تتشكل شخصية الفنان، فهي أصيلة إذا قامت على تربية ذوقية قومية، وهي هجينة إذا قامت على تربية ذوقية غربية.

ولنتسائل بعد هذا هل يعيش الفنان العربي في بيئة تذوقية قومية؟... لقد تحررت الأقطار العربية خلال ربع قرن، ولكن هذا التحرر لم ترافقه ثورة شاملة ترتكز على خلفيات علمية ومناهج مدروسة. وذلك بسبب فقدان أجهزة التخطيط والتنفيذ، وكانت أقصى غايات الاصلاح هي التقليد والترجمة والايفاد الى المعاهد العلمية، وهكذا تشكلت مسحة ثقافية غربية كان يمكن أن تكون خطرة على الشخصية العربية، لولا أنها استمرت سطحية، لم تنفذ الى أعماق الروح العربية التي رفضت الهجانة والتقليد. ومع ذلك فإن هذه الروح الأصيلة استمرت مكسوة بقشرة غربية ولم تستطع طرحها ببساطة. فنشأت الأجيال الجديدة تتغذى من تلك القشرة الثقافية الغربية التي ابتعدت أكثر فأكثر عن المناخ القومي.

وهكذا أخذ المثقفون والفنانون بين الحربين مكتسباتهم من منجزات المدنية الغربية، وليس من تراثهم الذي عزفوا عنه، لأنه لم يكن واضحا بل بدا لهم أحيانا صورة بالية من صور التخلف. فلقد أصبح مقياس المعرفة والجمال لا ينطبق مع واقع الفكر والفن العربي. مما دفع الأدباء والفنانين الى تنفيذ تعاليم النظريات الحديثة والانتساب الى المدارس والاتجاهات السائدة.

ومن حسن الحظ أن نزعة التمغرب ابتدأت تأخذ وجها جديدا، بعد انتشار الوعي ووضوح أهمية التراث القومي. فلم تعد أهمية الانتاج الفكري والفني تقاس بمدى اعتماده على محاكاة الغرب وتقليده، بل انتشر مبدأ الاصالة، لكي يقوّم جميع الفعاليات الابداعية، خاصة بعد أن مر الابداع في العالم بمحنة صعبة لم

يستطع الخلاص منها حتى اليوم. وقد يكون من المفيد أن نستعرض بعض أطراف هذه المحنة.

خلال القرن الثامن عشر كان على الفن في أوربا أن يبحث عن مناهل قومية بعد أن حررت الثورة الفرنسية الفن من أن يكون زينة للبلاط والقصور، فلم يكن أمام الثورة الا المصادر الرومانية الكلاسية التي فرضها الفنان دافيد بقوة سلطانه السياسي المدعوم بالمقصلة. ولم يلبث الفرنسيون بل أكثر الأوربيين الذين اعتمدوا على تقاليد الفن الروماني، أن تبينوا وطأة فن استكمل كل مقوماته الرياضية، ولم يعد بالامكان تطويعه لمقتضيات الذوق الحديث والحاجات الجديدة، فانقلبوا ضده بقوة متجهين نحو الرومانتية، التي أفسحت لهم في المجال لتصوير المشاهد الطريفة المبتكرة والغريبة. وامتد هذا التيار وتطور مبتعدا بالفن عن الواقع الى درجة رفضه نهائيا عن طريق الفن التجريدي.

لقد ابتدأت أوربا تعيش تطورا حضاريا سريعا لا نظير لتقدمه في التاريخ. وعندما بحث الفن الأوربي عن ذاتيته، لم يسعفه الماضي المتصلب، فكان عليه أن يبحث عن ذاته ليس في الماضي، بل في الحاضر المكتشف الذي تجمعت فيه كل معطيات حضارتها وتكونت فيه أرقى وأنضج تقاليدها. وأصبح وجودها القومي مرتبطا بحاضرها الذي حقق المتناهيات العظمى، المتناهي بالضخامة وبالسرعة وبالصغر. وليس الفن المجرد والاتجاهات السابقة واللاحقة له الا محاولة فاشلة من محاولات ربط الفن بالواقع الحضاري، وهو واقع متقدم جدا يصل الى حدود الذروة قبل الهاوية، ولقد عبر الفنانون والكتاب عن قلقهم بأساليب تنهل من معين العدمية أو الفوضوية، ودعوا إلى البحث عن خلفية فكرية مبررة، كالتعبير عن المطلق أو الزمن أو التداخل الانساني - المادي. أو عن خلفية جمالية مقبولة، مظهرها البحث عن الصورة الهيولى التي تسبق الشكل في الطبيعة، لكي تتجاوب مع الهيولى التذوقية. وهكذا قدم الفن الحديث نفسه في العالم على أنه انطلق من التقدم المتناهي بالسرعة الى التعبير عن الكليات التي تترك تفسير تفاصيلها للانسان المتذوق على اختلاف مستوياته، وبذلك يشارك هذا المتذوق في صنع العمل الفني أو يترك له نصيب كبير لتصور ابعاد لا حد لها في تكوين العمل الفني، سواء أكان هذا العمل تشكيليا أو مسرحيا أو موسيقيا، أو حتى أدبيا. وهكذا يعتقد الحداثيون أن الفن الحديث عاد الى

نقطة البداية في تكوين موضوعه لكي يكون أكثر اندماجا بالانسان، ولكن محنة هذا الفن أنه لم يحقق هذا الاندماج الانساني الكامل. صحيح أن انسان الغرب الذي تكون تفكيره وتكونت تقاليده في عصر الآلة والسرعة، قد تقبل الى حد ما الطرق الفنية التجريدية أو المحضية أو العبثية أو اللامعقولية، لكن الانسان خارج دائرة مشكلة العدمية القلقة مازال يعيش احلامه ومبادهاته الخاصة. ويرفض الفن الذي يأتيه من الأعلى والذي يحاول أن يكون معلما للجمال. إن الانسان بطبعه يبحث في الفن عن الأشياء التي يفهمها والأشياء التي هي بمستوى مقدرته على صنعها، ويرفض في مجال الجمال الأشكال المستعصية المعقدة والتي تتطلب تفسيرا أو تحليلا أو تتطلب ثقافة واسعة وجهدا. إن الفن المنتمي يبقى أكثر التصاقا بالجمهور، لأن المتذوق على اختلاف مستوياته الثقافية يبحث في العمل الفني عن نفسه وهي في أكثر حالات الاطمئنان والبساطة.

لقد عانت أوربا ذاتها هذا الانفصال عن الانسان فظهرت مدارس لا حصر لها، كالتكعيبية والسريالية والتجريدية، وكانت في الواقع نتيجة الرغبة في الابتكار والتحدي ضمن نطاق التعبير الرمزي أو الوهمي، أو ضمن نطاق التطبيق العلمي، ولقد عانى الفن الحديث قلقا ظاهراً نتيجة هذا الارتباط بالقبليات والنظريات، وكان من مظاهر هذا القلق ظهور مدارس مختلفة كالمستقبلية والدادائية والبوب آرت.

ومما يؤسف له أن الاتجاهات المبتكرة أو المجانية التي ظهرت في الغرب انتقلت الى الشرق العربي كما ذكرنا. دون أن تنتقل ظروفها الحضارية التي نشأت بتأثيرها. ولذلك فان هذه الاتجاهات بقيت غريبة مما دفع النقاد والكتاب الى اثارة مشكلة التقليد والدعوة الى الأصالة ولكن ماذا نعني بالأصالة؟

إن مفهوم الأصالة لغوياً قد لا يحتاج الى شرح وتفسير، ولكن معنى الأصالة الفنية وأبعادها مازال غامضا، فهل تعني الرجوع الى الفن القديم؟ أم الرجوع الى مبادئة؟ أم هي تعني الارتباط بروح الحضارة وخصائص الأمة؟ أم هي تعني التمسك بتقاليد الانسان العربي بصرف النظر عن الصيغ التي تشكلت عبر التصور التاريخي. أم أن هذه الأصالة هي في الالتزام، هذه الأسئلة أصبحت معروفة فقد تناولها

الكتاب والفنانون وتحدث عنها الخبراء العرب في لقاء عقدته منظمة اليونسكو عام ١٩٥٩ في باريس.

وكان لهذه الأسئلة أجوبة متباينة، ولكننا نعتقد أن معنى الأصالة الفنية يشمل هذه التفسيرات مجتمعة، لأنها في حقيقتها ترجع الى تفسير واحد هو الانتماء.

فالانتماء هو الموقف الأول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية، فالفنان المنتمي هو الفنان الذي ينقل أحاسيسه الصرفة الصادقة، ان التخلص من التأثيرات الخارجية والصدق في التعبير هما الركنان الأساسيان لمفهوم الأصالة. وهما السبيل لاستيعاب الفن القديم ومبادئه ولاستمرار تقاليد الانسان العربي والتزام قضاياه.

ان الفن الحديث، وقد وصل الى متاهات لا حد لها من العبث واللعب والابتعاد عن الفن، عاد لكي يبحث في مفهوم الفن والابداع عن مخرج لتطرفه وضياعه، ولعله وجد هذا المخرج في تحقيق الانتماء، أي في العودة الى تاريخ الفن والعمارة وإلى أشكال الابداع المتراكمة، لكي يختار كل فنان ما يراه ملائماً لتحقيق فن يتجاوز الحداثة المختصرة، وهو بهذا يحقق عودة خيارية حرة الى مفردات الجذور، ويقدمها بحسب رؤية ذاتية تتمثل في إبداع أكثر أصالة لتحقيق الهوية العربية في الفن.

هكذا نرى أن ثمة التقاءً بين دعوتي الأصالة وما بعد الحداثة، وفي هذا الكتاب عرض مفصل لما قدمناه في هذا المدخل وهدفنا عرض مشكلة الفن العربي والغربي الراهنة مع دعوة المبدعين للمشاركة في حلها بالاتجاه الصحيح.

الفصـــل الأول

هويـة الفـن العربـي

١ـ الجمالية العربية
٢ـ التشبيه الإسلامي
٣ـ التصحيف والتغفيل
٤ـ المنع والحديث الشريف
٥ـ مقاصد المنع عند النحاة
٦ـ منع مضاهاة الخالق المصور
٧ـ مزاعم في سبب عدم التشبيه
٨ـ الرقش والتجريد

هوية الفن العربي

١ـ الجمالية العربية

إن يقظة العرب ودعوتهم القومية الجديدة تدفعهم الى اعادة النظر في مفاهيم علم الجمال وفق الأسس الروحية والنفسية التي قامت عليها شخصيتهم وحضارتهم الماضية.

إن قيام الفن العربي على جذور راسخة بعيدة المدى، وارتكازه على فلسفة روحية صادرة عن الطبيعة المتميزة للانسان العربي، ثم ان نهضة هذا الفن القائمة اليوم على مفهوم قومي أصيل، لتدفعنا الى البحث عن أصول بديعية ثابتة تستطيع مواجهة المفاهيم الفكرية الجمالية، أو تكون قادرة على التلاقي معها على مستوى الفهم المتبادل.

والواقع أن علم الجمال أو ما نسمية بفلسفة الفن، يقوم اليوم على أسس نفسية حيث يفسر الابداع الفني والتذوق الفني وفق حالات النفس الانفعالية أو الفاعلة، أو هو يقوم على أسس اجتماعية حيث تحتل النظم والعلاقات والظروف الاجتماعية المحل الأول في تفسير مضامين علم الجمال.

ومهما يكن من أمر هذه النظريات، فقد تغيرت وتطورت منذ القرن الثامن عشر أي منذ ولادة علم الجمال على يد بومغارتن، بل ومنذ أفلاطون الذي وضع الأسس الأولى لمفهوم الجمال، ثم تغير على يد كانت وشيلر وهيغل وغيرهم آخذا مظاهر مختلفة بل متباينة أيضاً، نقول أن هذه النظريات أصبحت تحتاج الى بناء جديد يستقيم مع حاجة العصر ومع مفهوم الجمال الذي تغير بسرعة خارقة.

على أن علم الجمال الجديد لا يمكن أن يكون واحدا أو على الأقل لا يمكن أن يكون نتيجة لظروف الفن في العالم الغربي فقط. فلقد أعيدت الى الوجود السياسي والقومي شعوب وأمم في أفريقيا وآسيا ذات الحضارات والتقاليد الخاصة، ويقوم الفن فيها على أسس مفارقة للأسس الغربية. فالفن الافريقي القائم على الحس الطوطمي وعلى الأخيلة السحرية وعلى الطقوس والعقائد الفريدة في نوعها، هذا الفن سيولد في القريب العاجل أسسا جمالية فكرية بعيدة في مضمونها وفلسفتها، عن تلك الأسس العلمية التي تبناها فنانو هذا العصر من الفنون الافريقية.

وكذلك الفن الياباني والصيني والهندي فإنه يقوم على أسس مختلفة تمام الاختلاف، فقد وضع الفنان قانونا صارما للأشكال الانسانية، كما أقام علما خاصا للمنظور جعل الرؤية تبتدىء من اليمين الى اليسار ومن الأسفل إلى الأعلى، بينما هي في الغرب العكس. كذلك فان خط الأفق في المنظور يقع خلف العين الناظرة، ثم إنه ليس من (نقطة هروب) في البعد السطحي وان كان موجودا في البعد القائم، أما الظل فليس له مكان في الفن الصيني.

وأما الفن العربي فيقوم على مفهوم خاص يتعارض كليا مع مفهوم الفن الغربي.

وهكذا فان هذه الاختلافات لم تنحصر في حدود منطقتها بل أيضاً أثرت في مفهوم الفن الغربي نفسه، مما يدعو الى الاعتقاد أن الفن ظاهرة انسانية عالية محدودة باطار حضاري قومي. ومن الصعب دراسة الفن بعيدا عن هذا الاطار، اذ أننا بذلك نهمل الفروق الاساسية لمفهوم الفن، هذه الفروق التي بدت واضحة في التداخلات المدرسية وفي التحديات الراهنة للخصائص القومية لكل أمة من الأمم الناهضة حديثا، وفي جميع الأحوال، فان علم الجمال لايمكن أن يكون قاعدة وقانونا للابداع والتذوق، بل هو ترجمة وفلسفة للفن الأصيل مهما اختلفت وجوهه

عبر التاريخ، ولذلك فان قيام جمالية عربية. لا يعني خرقا لمفاهيم علم الجمال في الغرب، بل توضيحا لمضمون الفن العربي ولابعاده الفلسفية والفكرية. على أن الفن العربي اذا قام على التصعيد، اذا قام على قيم روحية سامية في تشكيله، بعيدا عن القيم المادية والطبيعية، فانه بذلك فقط، يضع أساسا مستقلا لمفهوم الفن مختلفا عن الأسس التي قامت في الغرب، أو التي قامت في أفريقيا أو التي قامت في اليابان والصين. لقد قام الفن العربي، على الشكلية بالدرجة الأولى، ولكن هذه الشكلية لم تكن بدون مضمون، فلقد كانت العقيدة العربية والاخلاق العربية وجميع المثل، هي مضمون ذلك الفن الذي قام على الرمز. ولكن وضع الفن العربي تحت أضواء المذاهب الفلسفية الغربية قد يؤول بنا الى سوء فهم هذا الفن.

فلو أننا نظرنا اليه من وجهة نظر «كانط» لرأينا الفن العربي مجموعة من الأشكال التي لا معنى لها، أو على الأقل هي أشكال لا ضرورة للبحث عن معنى لها. ذلك لأن الشكل هو الأهم في العمل الفني عند كانط، وان الفن العربي قام على شكل مناهض للواقع أي أنه شكل مجاني فاقد لأي مضمون أو معتمد واقعي.

ولكن الفن العربي لم يكن شكليا محضا، فهو ان كان نمطيا وايقاعيا، فليس معنى ذلك أنه كان آليا ونقليا، بل إنه تعبير عن مضمون قومي يجعل من صِيغه وحدة مرتبطة بجميع مراحل تطور التاريخ العربي. ولهذا فإن مضمون الفن العربي ليس مضمونا موضوعيا بل هو مضمون روحي. ومن الصعب تفسير هذا المضمون، لفيلسوف مجهز بتجربة غربية مثل سبنسر مثلا، الذي يعتقد أن الفن بهذا المعنى ليس أكثر من تسلية ولعب.

ومن هنا فإن الوحدة في الأسلوب التي اتصف بها الفن العربي أكثر من غيره من الفنون، لا يمكن أن تفسر على أساس موضوعية الفن. صحيح أن الفن التشبيهي كان مكروها عند المسلمين، ولكن هذه الكراهية اذا كانت هي الباعث على وجود الرقش العربي فلماذا احتفظت دائما بهذه الأشكال والصيغ التي كانت رغم ما فيها من الفن والتنوع محافظة على وحدتها؟ ان الوحدة التي يمتاز بها الفن العربي لا يمكن أن تعتبر عيبا، ولا يمكن أن تتهم على أساسها بالموضوعية المجردة عن المضمون والتي تدفع الى الاعتقاد ان الرقش العربي هو مجرد زخرفة لا طائل وراءها.

لقد قام الفن الغربي على تغذية اللذة عند المتذوق، ولذلك فلقد حفلت لوحات الفنانين وتماثيلهم منذ العهد الاغريقي وحتى اليوم برسم النساء العاريات أو الرجال العراة، وعلى هذا فلقد قامت الجمالية الغربية على مبدأ اللذة كهدف للفن، وعلى مبدأ الواقعية التي تسهل تحقيق هذه اللذة، وأخيرا فان مفهوم الجمال قام على أساس النسب التي يحققها الشكل الانساني، ولقد رأينا العمارة الاغريقية وقد ارتبطت في طرزها الثلاثة الدوري والايوني والكورنثي بأسس الجمال الانساني وبمقاييس الانسان، واستمد هذه المقاييس الفن الغربي منذ عصر النهضة. أما الفن العربي فلقد قام على مقاييس الجمال المجرد، الجمال المتصل بالجوهر الدائم، ولذلك كان بعيدا عن الواقع، غير مرتبط بمقاييس الجمال البشري، تصاعديا مرتبطا بمفهوم الله غير المشخص البعيد عن كل تشبيه، على عكس مفهوم الآلهة الاغريقية ذات الشكل البشري والذي انتقل الى فن عصر النهضة على شكل حواريين وقديسين. كما نرى ذلك في سقف السكستين وفي تماثيل غيبرتي في كنيسة فلورنسا.

فالابداع في المفهوم العربي هو النشاط الراقي الذي يقوم به انسان مجهز بالمعرفة والمقدرة، وهو لا يعني خلق شيء من العدم، ومن هنا نستطيع القول أن الفنان ليس خالقا، وهو بهذا المعنى غير مؤهل للعمل الخارق الذي اختص به الله وحده، ولقد كانت هذه القاعدة مصدرا أساسيا من مصادر الفن العربي منذ جذوره الأولى في الفنون السامية كالفن الكلداني والكنعاني. فلم يكن للفنان أن يتحدى الله في تصوير الكائن الانساني، بل كان همه تصوير الأشياء غير المشبهة وعندما كان يصور هذه الأشياء كان يريد منها الرمز، وكان يريد منها الالحاح على الاتصال العلوي بالقوة الآلهية السرمدية غير المشخصة.

من هنا نرى أن الفروق قوية بين مفهوم الفن عند العرب وبينه عند غيرهم، مما يقوي الاعتقاد بضرورة البحث عن علم جمال عربي يضع أسسا واضحة لفلسفة الفن العربي.

على أن العرب لم يهملوا الحديث عن فلسفة الفن، واذا رجعنا الى ما كتبه أسلافنا من أمثال أبي الفرج الأصفهاني والجاحظ، وبخاصة أبي حيان التوحيدي، فإننا نعثر على مبادىء علم الجمال العربي التي تحدث عنها علماء الجمال

المعاصرون، ولقد عرض أبو حيان مبادىء هذا العلم دونما تحديد أو تصنيف بل كانت مبثوثة في كتبه من خلال أرائه وأفكار أساتذته كالسيرافي والسجستاني ومسكويه، فكان من ذلك نظرية عربية في مفهوم الجمال والفن تضمنت مسائل مختلفة كمسألة الابداع والتذوق، ودور العلم والتقنية. وتصنيف الفنون وأهمية الشعر، ثم موضوع العبقرية والالهام والبديهية.

ولقد تحدث مثلا عن العمل الفني وخصائصه فابان أن العمل الفني، عمل انساني لا يستطيع الحيوان ممارسته، وهو يتم بالأيدي وهو بذلك يتطلب المهارة وليس العقل، وأن اليد تتبع النفس الملهمة، ولا تتبع العقل الذي يبحث في الأمور النافعة والضارة، أو في أمور المنطق الذي يستخلص نتائج العقل، وأن العمل الفني يتجه الى مماثلة الطبيعة.

وفي مجال التذوق الفني يرى أبو حيان أن المتذوق يتطلب شروطا مشابهة تماما لشروط الابداع الفني، والحكم على عمل فني ليس أمرا سهلا بل هو معقد يحتاج الى قوة ابداعية لدى المتذوق تساعده على الحكم الصحيح. هذه القوة الابداعية هي نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس. ويقول في ذلك «ان التذوق الفني هو اتحاد النفس بأثر النفس».

٢ـ التشبيه الاسلامي

ذكر الأزرقي أن أهل قريش أعادوا بناء الكعبة وأنهم زوّقوا سقفها وجدرانها وبطنها ودعائمها، وجعلوا في دعائهما الأنبياء وصور الشجر وصور الملائكة، فكان فيها صورة ابراهيم خليل الرحمن، شيخ يستقسم بالازلام، وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة.

كثيرة هي الشواهد عن الفن التشبيهي عند العرب في ظل الاسلام. فبعد معاوية كانت النقود المستعملة مزينة بصور آدمية، حتى أن عبد الملك بن مروان جعل صورته على النقود. كذلك فعل المتوكل والمقتدر الذي ضرب النقود وعلى وجهها الأول رسمه وفي يده كأس وعلى الوجه الآخر رسم شخص يعزف على آلة موسيقية.

ومنذ صدر الاسلام، وفي عهد الوليد بن عبد الملك الذي بنى المسجد الجامع في دمشق بفسيفسائه الشهيرة، كان قصير عمرة القريب من عمان، قد حفل بصور جدارية اكتشفها البحاثة موزيل وصورها قبل أن تصاب بالتلف. ونرى في بعض هذه الصور رسم الخليفة على عرشه، وفوقه مظلة محفور على عقدها كتابة كوفية تتضمن عبارة دعائية. وفي مكان آخر رسوم صيد واستحمام وراقصات ونساء شبه عاريات. بل هناك رسوم رمزية لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الاغريق. وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة، الفتوة والرجولة والكهولة. كما يوجد رسم لقبة السماء في احدى السقوف مرسوم ضمنها بعض النجوم والأبراج التي كانت معروفة. يضاف الى هذا كله رسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية.

ومن أبرز هذه الرسوم صورة لستة أشخاص يرتدون ملابس فاخرة وهم في نسقين، في كل نسق ثلاثة، وفوقهم كتابة بالعربية واليونانية لأسم قيصر ولودريق آخر ملوك الغوط في أسبانيا، وكسرى ملك الفرس والنجاشي ملك الحبشة. وربما كان الخامس امبراطور الصين. وكان السادس ملك السند وقد سميت هذه اللوحة الجدارية بصورة اعداء الاسلام، وفي قصر الحير الغربي رسوم ملونة مازالت محفوظة في متحف دمشق. وكذلك ثمة رسوم وتماثيل ملونة تعود الى قصر هشام في أريحا محفوظة في متحف القدس.

وفي سامراء المدينة التي بناها المعتصم، عثر المنقبون في قصر الجوسق، على آثار غرفة مربعة زينت برسوم آدمية هي صور نساء يرقصن وحيوانات وأشخاص وطيور في مناظر صيد. ومن المؤسف أن الصور التي عثر عليها هرتزفلد لم يبق منها الا اليسير، فقد وضع معظمها في صناديق ضاعت إبان الحرب الاولى. ولكن هذه الصور كان قد نقلها مكتشفها ونشرها في كتاب خاص، ومنها صورة فتاتين ترقصان متقابلتين رقصة ايقاعية وكل واحدة تسكب للأخرى شرابا.

وفي جنوب القاهرة اكتشف حمام فاطمي وفيه بقايا صور ملونة بالأحمر والأسود، وفيها بعض رسوم انسان على الجص وعلى رأسه عمامة تحيط بها هالة وبيده كأس. وغيرها من رسوم الفتيات والفتيان والطيور والأزهار.

وقد وجدت الصور التشبيهية على السيوف أيضا كصورة علي بن أبي طالب المنقوشة على سيف عضد الدولة، كما وجدت في المخطوطات، ومن أشهر مصوري المخطوطات عبد الله بن الفضل الذي صور نحوا من ثلاثين صورة في كتاب خواص العقاقير. ويحيى بن محمود بن يحيى بن حسن الواسطي الذي صور عام ١٢٣٧ مخطوطا من مقامات الحريري محفوظا بالمكتبة الوطنية في باريس تحت اسم حريري شيفر، فيه نحو من مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام، عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره.

وقد يطول الحديث عن الصور التشبيهية التي كانت موجودة على الثياب والستور وعلى الخزف، ولكن ما هو أكثر أهمية، الصور المتعلقة بالنبي وحده كتلك الواردة في مخطوط الأغاني ومخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين والذي يتضمن صورا لحوادث مشهورة في السيرة النبوية، احداها تمثل الرسول منفرداً وثانية مع الراهب بحيرا وفي الثالثة الرسول يرفع الحجر الأسود في الكعبة، وفي رابعه الرسول في غار حراء، وفي صورة خامسة صورة الرسول محمد مع أبي بكر في طريقهما الى يثرب.

وثمة صور أخرى للرسول العربي في مخطوط البيروني محفوظ في ادنبره. ومخطوط كتاب روضة الصفا لميراخواند وفيه صور بعض الحوادث النبوية. منها موت أبي جهل في معركة بدر وأخرى تمثل النبي يحطم الأصنام.

وهكذا فإن الرسول كان موضوع الكثير من الصور، وفي إحداها أيضا صورة احدى زوجاته خديجة، وفي أخرى صورته مع أصحابه وأهل بيته. ولقد كان المصورون جميعا من المسلمين ولم يحل دونهم أي مانع ديني. فلقد رأينا أن أكثر الرسوم أمر بها خلفاء الرسول، بل إن الرسول نفسه كان له ترس عليه صورة عقاب، وان احدى زوجاته كانت تستخدم أقمشة مرسوما عليها صور انسان وحيوان، دونما حرج، واذا أعدنا النظر في الرواية الأولى المتعلقة بطلب الرسول من شيبة أن يمحي الصور التي كانت في الكعبة، فإننا نرى الرسول وقد استثنى صورة عيسى بن مريم وأمه، مما يدل على أن المنع لم يكن مطلقاً.

٣ـ التصحيف والتغفيل:

لقد فرضت العقيدة الوحدانية الراسخة في روحية الانسان العربي، على الفن العربي مبدأين، الأول هو «تصحيف» الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبة ابعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو «تغفيل» الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، الى تمثيل الكلي والمطلق.

ولقد فسر سبب التصحيف تفسيرات مختلفة، فمن قائل إن الانسان ليس الا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة، وقد أوضح القرآن الكريم الفرق الواسع بين الله والانسان، والفرق بين وظيفة الخلق الخاصة بالله، ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان ﴿**هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم**﴾ (آل عمران ٦) أي لا خالق ولا مصور الا هو. وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان فإن تصوير الانسان باعتقادهم ونحته، من الأمور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية، وفي الحديث: «من صور صورة في الدنيا، كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ». ولهذا يلجأ المصور الى التصحيف في الشكل والى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذابا يوم القيامة، الذين يضاهون بخلق الله».

ويدعي بعض المفكرين أن التصحيف كان نتيجة ضعف أهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية، ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الأساسي وانما يهتم بابعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الأصنام والتي حرمها الله بوضوح تبعا لتحريمه الوثنية اطلاقا.

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد، الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين. وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة في شخص الانسان، وفي الطبيعة السواء. فلقد كانت الملامح الحسية

لتعميق الحدس بادراك الجوهر الحق، لكي لا تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حسا مرتبطا بالغرائز والميول.

ولقد فطن المصورون المعاصرون الى أهمية التصحيف فقال ماتيس: «إن الدقة لا تؤدي الى الحقيقة». فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي. لقد كان الفنان العربي يسعى الى تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلا ما، في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي، أو على جدار كما في قصر الحير وقصور سامراء، فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة، بل الى اسقاط حدسه عن عالم غير ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تكون الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطها بالغيب قويا، حتى يصل به هذا الارتباط الى تحويل الفكرة الى اشارة، وقلب الواقع الى رمز كلي.

والمبدأ الثاني الذي نتج عن الوحدانية في العقيدة العربية هو التغفيل في الفن، ويعتقد بعض المفكرين أن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة في الدنيا واللجوء الى الله دائما موئل الانسان في الحياة الأخرى. ﴿**وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور**﴾ (الحديد ٢٠).

ولقد أفرد بشر فارس في ذلك بحثا مقتضبا أكد فيه أن الفنان العربي كان إنما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، وهو يضمحل وينحل بازاء الذي بين يدي الله. وفي القرآن الكريم ﴿**واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء انزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدرا**﴾ (الكهف ٤٥).

يسعى الفنان العربي المسلم الى ازالة كل صلة في موضوعه مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق، من الله ﴿**وما عند الله خير وأبقى**﴾ (القصص ٦٠).

ويقول بشر فارس: «يتصفح الفنان اجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل افسادا. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير فتبدو مبتورة مسحاء، فتنم عن الشبهة التي تلابس ماهيتها في دنيا تفهة أيما تفه».

كان هدف الفنان العربي دائما الاندماج بالكلي في موضوعه، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي. فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود. بل كان دوره يكمن في السعي، عن طريق الفن، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءا مغفلا في مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين والتحديد. وهكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية، يرتكز على أساس صوفي حركي، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

٤ ـ المنع والحديث الشريف

في الحديث الشريف، «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يشبهون بخلق الله»، وهكذا قامت تفسيرات جديدة للفن العربي، ربطته بالمفاهيم العقائدية الأساسية، وهي وحدانية الله وصرمديته، ورفضت اطلاقا تشبيهه أو تصوره لأنه واحد وليس كمثله شيء.

ومع ذلك قد تعترضنا دعوة متشددة ونحن نسعى الى اقامة فن عربي، دعوة وجد لها في الشرق والغرب أنصار ومؤيدون، وهي تقوم على منع التصوير عند العرب بعد الاسلام، ويؤكدون هذا المنع بآيات وأحاديث نبوية تؤيد زعمهم هذا المنع.

ونحن لن نناقش هنا الشك في تلك الأحاديث التي وردت في كتب بعض الفقهاء، ولكننا سنحاول فهم مقاصد هذه الأحاديث من خلال الوقائع والحجج اللغوية، معتمدين في ذلك على التاريخ وعلى آراء بعض المفكرين.

ويبدأ الفقهاء بذكر الحديث الشريف «يعذب المصورون يوم القيامة» «يقال لهم أحيو ما خلقتم» ويرون إن منع التصوير التشبيهي كان واقعا بالفعل، ويستعرضون أمثلة كثيرة على تطبيق المنع، فقد ذكر النووي في صحيح مسلم ما ملخصه:

١ـ ان تصوير الانسان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه الوعيد الشديد المذكور في الأحاديث.

٢ـ تصوير الحيوان مباح إذا كان على بساط يداس أو على مخدة أو وسادة، بمعنى إذا وضعت الصورة في مكان مهان فإن صنعها ليس بحرام.

٣ـ إن تصوير الانسان حرام حتى لو وضعت الصورة في مكان مهان.

٤ـ يحرم تصوير الحيوان إذا وضع في مكان محترم على عمامه أو على الحائط أو غير ذلك.

وهناك من يقول: إن الرسول نهى عن الصورة التي لها ظل (أي التمثال) فقط. ولكن الزهري يرى إن التصوير ممنوع على اطلاقه، سواء أكان له ظل أو لا، بل ممنوع دخول البيت الذي يحوي صورة، سواء أكانت صيغته في ثوب أو وجدت على جدار أو على بساط. وذلك بحسب قول النبي «لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو كلب».

وقال آخرون وأخصهم القاسم بن محمد «يجوز التصوير على قماش ولا يجوز تصوير ماله ظل». واستثنى القاضي من ذلك نصب الأطفال.

من استعراض هذه المبادىء، يتبين لنا أن المنع لم يكن محددا، بل كان يتقلص ويمتد بحسب تصلب الآراء الفقهية وتساهلها. والواقع أنه نادرا ما كان للمنع تفسير منطقي مقبول عند الباحثين من عرب ومستشرقين، فبعضهم يرى في التصويرزهوّ وترف يتعارض مع روح البساطة والزهد، والبعد عن الدنيا عند المسلمين، وبعضهم يراه نوعا من اللعب يتنافى مع روح الجد عند العرب.

ويختصر المتشددون كل هذا كيما يقولوا إن التصوير محرم في جميع أشكاله في الاسلام وأن الفن أخذ سمته الى التزيين.

ترى كيف لنا أن نقف على الحقيقة، أمام هذا التعارض. فاذا قبلنا بالآراء المتعلقة بالتحريم، كانت الأعمال الفنية التي تحدثنا عنها والتي أمر بها الخلفاء من الأعمال شديدة التحريم كما يقول النووي، ولئن كان تفسير الأحاديث خاطئاً كما يدعي بعض الباحثين فكيف نفسر كراهية التصوير التشبيهي التي بقيت تقليدا الى يومنا هذا؟ أما نحن فاننا نعتقد أن الأحاديث صحيحة وأن المنع واقع في الاسلام، ولكنه

محصور بتصوير الله وصناعة الأصنام، وأما كراهية التصوير التشبيهي فهي إرث قديم سابق للاسلام.

٥ـ مقاصد المنع عند النحاة

لقد قام الدين الاسلامي على وحدانية الله وعلى سرمديته، منهيا بذلك عهد الوثنية في الجاهلية، حيث كانت الصورة أو التمثال لاتستعمل الا كرموز الهية يتعبد العرب من خلالها، أو يقدمون القرابين.

وبديهي أن يحارب النبي في صدر الاسلام كل رمز الهي غير الله. والمصور بحسب ما كان شائعا هو مروّج هذه الأوثان المختلفة. ولذلك فإن عذاب الله الشديد موجه اليه خاصة.

وليس من المعقول أن يفسر قول النبي إلى أبعد من ذلك لمجرد الاعتقاد من أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب أو تصاوير. بل إن هناك محذوراً أكثر أهمية هو محذور الإشراك بالله والردة الى عبادة الأصنام، وعلى هذا فإنه لابد من إعادة النظر في الأحاديث النبوية لفهمها على ضوء السبب وعلى ضوء علم النحو واللغة.

منذ ألف عام قام النحاة بالتعرف على حقيقة مضمون هذه الأحاديث، ولقد كتب أبو علي الفارسي، وهو من كبار النحاة، في كتابه «الحجة في علل القراءات» وذلك في معرض حديثه عن المفعول الثاني المحذوف في بعض الآيات. هذا المقطع الذي أبرزه بشر فارس، يقول أبو علي: أما قوله تعالى ﴿**ثم اتخذتم العجل من بعده**﴾ (البقرة ٥١) وقوله ﴿**باتخاذكم العجل**﴾ (البقرة ٥٤) ﴿**اتخذوه وكانوا ظالمين**﴾ (الأعراف ١٤٨) ﴿**واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا**﴾ (الأعراف ١٤٨) فالتقدير في هذا كله: اتخذوه الها، فحذف المفعول الثاني. الدليل على ذلك أن الكلام لا يخلو من أن يكون على ظاهره، كقوله ﴿**كمثل العنكبوت اتخذت بيتا**﴾ (العنكبوت ٤١)... أو يكون على إرادة المفعول، فلا يجوز أن يكون على ظاهره دون ارادة المفعول الثاني، كقوله: ﴿**ان الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا**﴾ (الأعراف ١٥٢)، فمن صاغ عجلا أو نجره، أو عمله بضرب من الأعمال، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند

المسلمين. فاذا كان كذلك علم على ما وصفنا من ارادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآية، فان قال قائل فقد جاء في الحديث «يعذب المصورون يوم القيامة» وفي بعض الحديث «فيقال لهم أحيوا ما خلقتم» قيل «يعذب المصورون» يكون على من صور الله تصوير الأجسام، وأما الزيادة، فمن أخبار الأحاد التي لا توجب العلم، فلا يقدح به كذلك في الاجماع على ما ذكرناه».

ويؤيد ذلك أن القرآن الكريم لم يمنع التصوير اطلاقا ولم يمنع صناعة التماثيل وانما منع كل ما يتصل بصناعة الأصنام لعبادتها **﴿انما الخمر والميسر والانصاب رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه﴾** والانصاب مع ذلك لا تعني التماثيل بل هي هياكل وأحجار تستعمل للأضاحي والعبادة. ولقد فسرت الكلمة خطأ على أنها التماثيل كما وردت على لسان الدكتور علي العناني، وصححها كريزويل وجاك بيرك كما ابانها زكي محمد حسن بوضوح.

ويؤكد ما سبق ذكره، أن الله عند العرب والمسلمين منزّه عن المثال والشبه **﴿ليس كمثله شيء﴾ ﴿ولم يكن له كفوا أحد﴾**. ويقول أحد المستشرقين المعاصرين أن الفنان في كل مرة كان يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهي، كان يسعى الى التجريد، وهذا قائم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي ، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية، كذلك كان الأمر في الفن اليوناني البدائي، حيث كانت الأصنام التجريدية، «مبعثها الشعور بأن تشخيص الآلهة فيه استخفاف لقيمتها». وتعاليم الدين الاسلامي متفقة مع الفلسفة الدينية الأصلية عند العرب والقائمة في حد ذاتها على سرمدية الله، اذ أن الازلام والانصاب لم تكن الا زلفى لله **﴿ما نعبدهم الا ليقربون الى الله زلفى﴾**.

ولقد كانت كراهية التصوير التشبيهي قديمة عند العرب منذ قبل الاسلام، واستمر ذلك لديهم حتى في ظل الاسلام، دون غيرهم من سائر المسلمين كالفرس والاتراك والكرد، ويزعم البعض إن كراهية التصوير هذه كانت عامة عند المسلمين جميعا. ويرى زكي محمد حسن ان تاريخ الساميين عامة يدل على أنه لم يكن لشعب منهم فنون تصويرية، واليهود لم تكن لهم فنون تصويرية خاصة بهم.

والواقع أنه منذ أن ظهر موسى عليه السلام فقد ورد في العهد القديم،لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض لا تسجد لهن ولا تعبدهن.

٦ـ منع مضاهاة الخالق المصور

والى جانب الامتناع عن تصوير الله كان هناك امتناع عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة «هو الله الخالق البارىء المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض، وهو العزيز الحكيم». وكان هذا الامتناع تقليدي عند العرب كما يؤكد المؤرخون. بل لقد بلغ الاعتقاد عند بعض المسلمين، ان التصوير عمل من أعمال الله وحده، بدليل قوله تعالى ﴿**خلق السموات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم واليه المصير**﴾ (الأعراف)، ولقد ذكر المقّري في نفع الطيب وهو يصف جامع قرطبَة: «قيل ان فيه ثلاثة أعمدة من رخام أحمر مكتوب على الواحد اسم محمد وعلى الآخر صورة عصا موسى وأهل الكهف وعلى الثالثة صورة عذاب نوح عليه السلام، الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع»...

وفي حديث شريف قال الله عز وجل، «ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلقا كخلقي فليخلقوا ذرة ويخلقوا حبة، أو ليخلقوا شعيرة».

ولعل الشعور من أن عملية الخلق منوطة بالله تعالى دون غيره. هو الذي دفع المسلمين الى تحوير وتحريف رسومهم

ويمضي دولوري أكثر من ذلك اذ يعتقد أن المنع كان مطلقا. فهو يرى أن المسلم كان يجنح الى التحريف أو إلى طمس الوجوه أو إلى قطعها بخط أسود خشية حساب الله يوم القيامة، فهو يسعى الى التمويه على الله كي لا يرى فيها شبها لمخلوقاته أو مضاهاة لوظيفته. فيتخلص من الحساب بذلك يوم القيامة. ولقد كان هذا الوهم ساريا في الواقع، فكثير من الآثار التي وجدت في جنوب الرافدين من رسوم جدارية أو تماثيل غوديا وجدت مطموسة أو محطمة، بل إن أكثر المخطوطات الموجودة في متاحف ومكتبات العالم تعرضت رسومها الى طمس متعصب، أو على

الأقل فصل رأس الصورة بجرة قلم كما في رسوم مخطوطات مقامات الحريري الموجودة في مكتبة لينينغراد.

ولقد رافق الاعتقاد بأن التصوير هو من عمل الله، بعض التطير ودفع الى القول إن في الصورة تكمن قوى سحرية. حتى أن المسلمين كانوا يقصدون من وراء بعض الصور أن تكون طلسما، وذلك كالحيات المنقوشة على قلعة حلب، وفي باب الطلسم في بغداد، وكذلك طلسم الجامع الأزهر وهو صورة بثلاثة طيور منقوشة على ثلاثة أعمدة، وهي بقوتها السحرية تمنع العصافير أن تسكن الجامع أو أن تفرخ فيه، وكذلك سائر الطيور من الحمام واليمام وغيره.

ويتضح مما سبق أن العنعنات الدينية هي التي أدت إلى العزوف عن التصوير التشبيهي أما منع تصوير الله فهو من الأمور التي لا نستطيع مناقشتها، ذلك لأن الله يبقى فوق مستوى التحديد والتشخيص، وهو كما يقول ابن سينا «غير داخل في جنس أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والكيف والاين والمتى والحركة، لاند له ولا شريك ولا ضد. وانه الواحد من وجوه لأنه تام الوجوه».

إن الله هو المعنى الذي لا تصل اليه حدود المقاييس الأرضية، ويبقى في الاسلام حريزا عن أن يكون قريبا من مقاييس الانسان التي حاول الغرب في عصر النهضة تثبيتها عليه تعالى، ونحن اذا تذكرنا صورة مايكل انجلو لله، التي صورها في سقف كنيسة السيسكستين، لاتضح لنا عندئذ ضعف الفارق بين الله والانسان بين المثال والموضوع في الذهن الوثني.

إن الفارق مازال واسعا جدا عند الشرقيين وخاصة عند العرب، بل إن ضآلة الانسان في الاسلام تتزايد بقدر ما تستعلي مكانة الله فيه. ولهذا لم يكن الانسان مقياساً لتصوير الله، كما لم يكن مقياساً في التصوير عامة. وذلك على عكس الفن الكلاسي وفن النهضة الذي اعتبر مقاييس الانسان أساس كل عمل فني، فالعمود الدوري وأبعاد معبد البارثينون مرتبطا بأبعاد تماثيل بولكليت، والعمود الكورنثي ومعبد زيوس في أثينا مرتبطان بأبعاد تماثيل براكستيل وليسيب. أما الفن العربي فكان حربا مستمرة على هذه المقاييس، بل كانت المقاييس الذوقية المحضة هي السائدة، ومن هنا كانت قرابة الرقش العربي بالتجريدية الحديثة.

وثمة نظرة أخرى مشابهة لتفسير هذه العلاقة الصوفية، هي العزوف عن الحياة الدنيا واللجوء الى الله دائما، موئل الانسان في الحياة الأخرى ﴿**اعلموا انما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة**﴾ (الحديد ٢٠) ﴿**ذلك خير للذين يريدون وجه الله وأولئك هم المفلحون**﴾ (الروم ٣٨).

وفي القرآن الكريم ﴿**واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء انزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح**﴾ (الكهف ٤٥).

وهكذا يسعى الفنان العربي المسلم، الى ازالة كل صلة في موضوعه مع الحياة الزائلة والتقرب المطلق، من الله ﴿**وما عند الله خير وأبقى**﴾ (القصص ٦٠)

وليس من حق الانسان أن يضاهي الله في قدرته وليس لانسان أن يتجاوز فعل الله، فصورة الانسان التي صورها الله هي صورة الكمال ليس من قبلها ولا ن بعدها صور. ﴿**لقد خلقنا الانسان في أحسن تقويم**﴾ (التين ٤). ﴿**وصوركم فأحسن صوركم واليه المصير**﴾ (التغابن ٣).

على أن هذا التفسير وإن استجاب الى نظرة الاسلام الى الانسان بالنسبة الى الله، فانه لا يتسقيم مع نزوع المسلم المتعالي الذي يدفع به دائما الى التواجد مع الله ومع المطلق ومع الأعلى.

هذا هو بنظرنا التفسير السليم الذي دفع الفنان المسلم الى التخصص بالرقش وما فيه من صيغ اشعاعية صوفية ومن تكرار سرمدي ومن ايقاع صوفي ومن تجريد بعيد عن العارض متصل بالأزلي الخالد.

٧ـ مزاعم في سبب عدم التشبيه

ولكن ثمة من يقول بعد كل هذا، وبعد جميع الآثار المنتشرة في أنحاء العالم العربي، في قرطبة وغرناطة والقيروان والقاهرة ودمشق وسامراء، بعد هذه الروائع الخالدات من الرقوش والصور، ثمة من يقول بعجز الفنان العربي عن التصوير.

وإذا كانت حجة هؤلاء عدم دقة المحاكاة في الفن التشبيهي، فان ذلك يبرره الطابع التعبيري والشخصي الذي يدافع عنه الفنانون الحديثون.

ونحن اذ نرفض اتهام الضعف والعجز عن التصوير، فاننا نرى أن الرقش التشبيهي، كان أقرب للتعبير عن الذوق العربي وعن خياله وعن فكرة المتعالي. فبالرغم من وجود عدد ضخم من الآثار التصويرية التشبيهية في الفن الاسلامي، فانه مما لاشك فيه، ان الاتجاه العام للفن الاسلامي، رغم هذه الاستثناءات هو عدم التشبيه.

لقد مارس العرب الابداع في فنهم، بنفس الطريقة التي مارسوا فيها الشعر. فليس على الفنان والكاتب كما يقول غوستاف لوبون، «الا أن يترجم عن ذاته، واخلاقه ومشاعره، وعن الحاجات العامة عن طريق أشكال غير مرئية».

ففي مجال الشعر، فإن كثيراً من القصائد الطويلة المعروفة، وخاصة قصائد الصوفيين، كانت أشبه بالرمز الذي يتسع لأكثر من معنى. كذلك القرآن الكريم، فان التفسيرات المتطورة التي رافقته، تجعله يحمل دائما معان لا حد لها، صالحة لكل زمان ومكان.

ثم إن العقيدة المبنية على التوحيد، وعلى اله غير مرئي، غير مشخص، وعلى عالم آخر هو عالم الجنة، هي عقيدة ناشئة عن طبيعة العرب وعن مميزات تفكيرهم. وفي هذا الصدد يقول مارسيل بريون «لقد كان الفن الاسلامي شديد الارتباط بمفهوم الدين وبفلسفته ومعرفته العلمية، وبتقنيته ذاتها، لقد قدم أشرف جهد دفع الفكر الانساني أن يتجاوز الزائل، والعرضي والواقعي. لقد نشأ في الصحراء التي علمت مفكريه وفنانيه عدم ديمومة الأشياء. لقد بحث عن الاستقرار في الأبدية وفي العالمية. وعاش بظل دين توحيدي، الله فيه بدون شكل، وفعل القدر عال ومقبول قبولا مطلقا، مما لا يقوده أبدا الى الخمول، بل الى الحركية الأكثر توترا وإلى فكرة السيطرة المتوثبة والحازمة، مما لم يشهد له مثيل قط».

ورغم هذا كله لابد أن نعترف أن العصبية التي دفعت الى اعتبار الصورة التشبيهية عملا محرما أو أنها طلّمسا سحريا قد حالت دون تشجيع المصورين وأدت إلى تحطيم وإزالة جميع الآثار التشبيهية، هذه العصبية قد تركت ثغرة في تطور الفن التشكيلي عند العرب. ونحن اذ نقرر أن الفن العربي التجريدي قد تجاوز جميع المراحل التي مر بها الفن الغربي، إلا أننا نرى أن التجارب الابداعية عند

الفنان العربي لم تكن كاملة، وكان ينقصه دائما الدخول في صميم الحوادث والأحداث والقصص التاريخية والدينية لكي يترك للمستقبل أثره الفني منها، وليس أغنى من تاريخ العرب وقصص القرآن وأحداث الاسلام والسيرة النبوية، ان تصبح موضوعات للفنانين يثبتون بصورهم وتماثيلهم أمجاد هذه الحضارة العريقة. وأبطالنا في التاريخ وادباؤنا وشعراؤنا وفنانونا وعلماؤنا، أين سيرتهم وأين وجودهم. إن الصورة تزيد الحقيقة بيانا وتطبع في النفوس العظمة الشخصية لاوائلنا. لقد أغنى الدين المسيحي الفن بموضوعاته التي لا حد لها، كذلك أغنى الفن الدين المسيحي عندما خلد القصص الديني وأحداث المسيحية في اللوحات والتماثيل الموزعة في أنحاء العالم في كنيسة السكستين وفي كنيسة القديس أبو للينير في فينا. وفي كاتدرائية شارتربل حتى في كاتا كومب كالليستر.

ومع أن الفقهاء الحديثين أمثال الشيخ محمد عبده والشيخ عبد العزيز شاويش وغيرهم، متفقون على أن التصوير لمصلحة العلم والكشف والحضارة هو مرغوب به في الاسلام، وانه مباح اذا كان للزينة واللهو، وهو محرم اذا اتخذ للتعظيم والعبادة والشرك. نقول، على الرغم من أن فقهاء اليوم قد أجّلوا قضية المنع هذه فإننا ولاشك نعتز بالمفهوم الذي قام عليه الفن العربي، هذا الفن الذي كان السبب في تغيير اتجاه الفن العالمي القائم على الهلينية والتشخيص وتحويله الى الأساليب الحديثة غير الواقعية التي منها التعبيرية والتجريدية، وجميع المدارس الحديثة.

٨ ـ الرقش العربي والتجريد

لم يعد من السهل تناول الفن التجريدي بالدراسة والتمحيص دون الارتكاز في ذلك على المبادىء الأساسية التي قام عليها الرقش العربي. ولقد كان اهتمام مارسيل بريون واضحا بهذا الفن الذي أفرد له القسم الأول من كتابه (الفن التجريدي)، والذي جعله محور بحثه المنشور في مجلة «ديوجين».

ونحن اذا حاولنا اجراء محاورة مباشرة بين الرقش العربي والفن التجريدي الحديث، فاننا نرى أن الموضوعات التي تثير التقارب أو تؤكد الوحدة بين هذين الفنين هي التالية:

١ـ عدم اعتبار الطبيعة والانسان مقياسا للجمال الفني.

٢ـ الاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الابداع الفني دون الاعتماد على الحس المادي للأشياء الخارجية.

٣ـ التعبير عن المطلق

٤ـ البحث عن الجمال المحض.

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو ودوناتيلو والبرتي على الأصول الأولمبية التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الخامس قبل الميلاد).

وكانت هذه الأصول تقوم على اعتبار الانسان رمزا للجمال، وأن العلاقات الثابتة بين الأعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضاً. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائما وخاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي، تمييز العمل الخيالي والالهامي عن العمل العلمي القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «ان الاحساسات تسعى الى التحوير، أما العقل فيسعى الى التقعيد». ومن هنا كانت بداية تحرر الانسان الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئا فشيئا، حتى اذا كان الأمر لكاندينسكي عام ١٩١٠ ، أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع. هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني وعن التقائه بالأشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني بنظره كل شيء.

لقد اقتضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ويقيم الأشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها.

لقد قام الفكر العربي على تمجيد المثل الأعلى «الهو» وليس على تمجيد الأنا، ولقد تمثل هذا في آيات الكتاب عند توسيع الفرق بين الانسان الترابي الأصل وبين الله، وهو الحق المطلق الذي يحيط الملأ الأعلى.

ومن هنا فان الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن، كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن اطاره.

وفي هذا يقول بريون «ان الفن التجريدي كما يبدو أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالا حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

لذلك يتمثل التعبير الوجداني للتفكير الصوفي في الأشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية. ويقول بريون «إن الفنان في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهي، كان يسعى الى التجريد وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي»

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني، ولكن باللا شيء والعدم. هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الأخينة، وأبصر كثيرا من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي، إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية)، فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلا عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ... ولكن في الوقت الذي ظهر الرقش الفني عند العربي نظاما صوفيا، كان التجريد عند الفنان الغربي نظاما رياضيا، ألم يسع سوريو الى اخضاع الفنون جميعا الى نظام واحد؟...

يلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لكن المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى

عن طريق الفن الى ادراك الحق، شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار الكلية التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط، الا أن كثيرا من الفنانين التجريديين يدّعون إن وراء هذه الأشكال عالما آخر مغايرا متمايزا عن العالم الواقعي المألوف. وفي هذا يقول ميشيل سوفور:

«إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وايجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله. والتعرف على الاله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

وهكذا يسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي.

على أن المطلق اذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني ايجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الاضافية فلا وجود له في الطبيعة، اذ نادرا ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن، ولكن في الفن فإننا نبحث تقريبا عن نفس الزاوية ونحاول اعادة انشائها بشكل فني، وليس شرطا أن يكون عملنا جميلا جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنيا أي أن يكون إبداعيا وصرفا وبهذا يقول موندريان: «إننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوط وألوان محضة، ذلك لأن العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض».

على أن الفن التجريدي، قد استطاع أن يخدم الأفكار المطلقة خدمة كبيرة، فبعد أن كانت لا تظهر بمدلولها عند الانسان أو في الطبيعة، أصبح من الممكن التعبير عن هذه الأشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي.

لقد كان الفن العربي معتبرا الى وقت قريب مجرد تزيين لا مضمون له، الا أن ظهور الفن التجريدي، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى مارسيل بريون، في هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة. غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائيا من الفكرة القبلية عن الفن العربي، فهو إن نفى عنه صفة التزيين تبعا لنفيه هذه الصفة من التجريدية الحديثة، فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آليا لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى «أن الفن التجريدي الحديث يختلف آليا عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة، حيث يخلق الفنان بعيدا عن كل فكرة سابقة الأشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم. فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفعلة «بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة» وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقا واسعا بين هندسية موندريان، وهي هندسية شخصية محضة، وبين هندسية الرقش العربي، والتي رآها جد موضوعية.

على أن الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو الى انكار الذات، وهو يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظهر من مظاهر الوجد الوصفي عند بيرابين الذي يقول: «إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، وتقترب من مفهوم الذكر».

على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي، بقولنا: إن المحرك الذي دفع الفنان العربي الى نقل الصورة الالهية كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي. فمع أن الفنين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي، وكان واحدا بالنسبة للفنانين جميعا، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية. بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصالة في العمل الفني.

وليس صحيحا أن اغفال أسماء الفنانين يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم، فلقد ذكر المقريزي في كتاب «الخطط» عددا ضخما من الأسماء، ولكن على ما

يبدو لم يكن المصور يحتل مكانا مرموقا في مجتمعه، شأنه شأن المصورين القدماء حيث كان العمل الفني محصورا بطبقة الصناع. ولقد أدى إهمال شخص الفنان الى اختلاط حدود الأعمال الفنية فيما بينها والى اختفاء شخصية الفنان.

على أنه لابد من التفريق دائما بين الفنانين المبدعين وبين الصناع المقلدين، وعدد هؤلاء كبير جدا في كل زمان وفي كل فن، خاصة في الفن العربي الذي امتزج فيه العمل الفني بالمادة المصنوع منها هذا العمل. والواقع أن هؤلاء الصناع لم يؤثروا في قيمة الفن العربي الابداعية. بل ساعدوا على انتشاره وتوسيعه.

كذلك لابد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبين التجريدية في مجال الذاتية، والفنان العربي انما يبحث في عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق، أما الفنان التجريدي الغربي، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم شخصية وذاتية. وإن كان كاندينسكي يصر على اعتبار القيم الروحية أساسا في العمل التجريدي ويرى «إن العنصر الذاتي في الفن، يفقد أهميته مع الزمن ويفقد حياته، وان ما يبقى محافظاً على قيمته أبدا هو عنصر الفن المحض والأبدي، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار».

مراجع الفصل الأول

١- R.Escholier: Matisse ce vivant - Lib. A.Fayard - Paris 1956

٢- بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية - المعهد الفرنسي - القاهرة - ١٩٥٢

٣- التوحيدي، أبو حيان الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين القاهرة ١٩٤٤

٤- التوحيدي: المقابسات - تحقيق حسن السندوبي القاهرد ١٩٢٩.

P. Biraben Essai de philasophie de l'Arabesque - Actes du XIV congrés inter. des orientalistes Alger 1906. 2 - Partie

٥- انظر كتابنا الفن الاسلامي - دار طلاس - دمشق ١٩٨٧ والجامع الأموي الكبير - دار طلاس - دمشق ١٩٨٨

R. Ettinghausen: Arab Painting skira 1951

والترجمة العربية د. عيسى سلمان - بغداد

٦- M. Brion: L'art Abstrait - Paris ed. Albin Michel 1962

٧ - انظر كتابنا أثر العرب في الفن الحديث - المجلس الأعلى للفنون، دمشق ١٩٧٠.

٨- Hariri scheffer, Bib. Nat. - Paris No 5847 fol 32.v

٩ - عيسى سلمان - الواسطي - بغداد - ١٩٧٢ - وزارة الإعلام

١٠ - كتابنا - الأسس النظرية للفن العربي - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤

١١ - كتابنا - فلسفة الفن عند التوحيدي - دار الفكر - دمشق ١٩٨٧

١٢ - محمود تيمور: التصوير عند العرب.

١٣ - غوستاف لوبون - حضارة العرب - ترجمة عادل زعيتر.

١٤ - أبو علي الفارسي: الحجة في علل القراءات - محفوظ في بلدية الاسكندرية برقم ٢٥٧٠ج

الفصل الثاني

الأثر العربي في حداثة الغرب

١ـ الغرب وحداثة الفن في القرن العشرين
٢ـ الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى
٣ـ التجريد يستمد من الرقش
٤ـ الفن العربي في أبحاث المستشرقين

الأثر العربي في حداثة الغرب

١ـ الغرب وحداثة الفن في القرن العشرين:

أ ـ الثورة على البورجوازية:

ليس صعبا أن نفسر أسباب القلق المصيري الذي اعترى الفنان الغربي في بداية هذا القرن بالذات، قرن التحولات السياسية والاكتشافات الخارقة، وقرن الحربين العالميتين، وما بينهما وما تلاهما من تغيرات ايديولوجية على ساحة السياسة والفكر والابداع.

لقد اهتزت جميع القيم الثقافية التي استقر عليها القرن التاسع عشر، وأصبحت مناهضة البرجوازية والتبعية تيارين لهما خلفيات عميقة تمتد من الفكر إلى الممارسة، وكانت الماركسية من جهة، والوجودية السارترية من جهة أخرى، الطرفين الأساسيين، يتمسك بهما جيل الشباب المنفتح على المستقبل. ولكن القلق على عذاب البلوريتاريا أو على الواقع العبثي للوجود، كان الهم الذي طبع الحياة الثقافية في الغرب في بداية هذا القرن.

ولم يكن من أمل الا في الثورة. ولقد نجحت الثورة البلشفية في روسيا وامتدت حتى شرقي أوربا. وكان خلاص الفن والفكر في العودة إلى الواقعية والاجتماعية.

أما الثورة في الغرب الأوربي، فانها تفجرت في نطاق الفكر والفن وأسلوب الحياة. لقد أعلن الفنانون ثورتهم على الحضارة البورجوازية، عن طريق الغاء كامل للقيم التقليدية، وكان على الفنان أن ينزح بعيدا عن واقعه الذي أعلن سقوطه. وتجلى هذا النزوح واضحا بالاتجاه إلى الشرق العربي. لقد كانت تجربة «أوجين دولاكروا» مثالا رائعا لجيل الفنانين في القرن العشرين. ويتوضح هذا الاتجاه من خلال روائع الفن الاسلامي في المعارض التي أقيمت بين ظهرانيهم، مثل معرض جناح مارسان - باريس ١٩٠٣، معرض ميونيخ ١٩١٢ ومعرض لندن ١٩١١ ومعرض المكتبة الوطنية في باريس ١٩٢٥ ثم معرض مصر - فرنسا لعام ١٩٤٩ في جناح مارسان أيضا، ويضم أعمال الفنانين الفرنسيين الذين استوحوا من مصر مشاهدهم وأساليبهم.

وتأكد لهم كما يقول رونية هويغ ان هذا الفن يعبر عن عالم زاخر بالعطاء والابداع، إنه عالم مختلف تماما عن عالمهم فهو بعيد جدا وقديم جدا، بل هو أقدم من جميع الفنون التي تشكل أصلا لفنونهم منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

لقد تفجر في أوربا شغف جامح للبحث عن منابع أخرى للفن، عند البدائيين أو عند الأطفال أو عند المجانين، ولكن عندما تكون هذه المنابع في الشرق فان الأمر يرتبط بتراث ضخم لابد أن يتعرف الغرب على أبعاده وأسراره.

لقد أراد الفنان الغربي أن ينسى كل تلك التراكمات الفنية المتحذلقة التي أورثها العقل والقاعدة في روائع لم تعد تصلح إلا شواهد متحفية، وانبرى ساعيا وراء النبع الأصلي «لتجديد الذات وللتخلص من عائق يمنعهم من تحقيق انبعاث لم ينضح بعد». حسب هويغ نفسه.

ولقد قام بعض الفنانين بقطع الجسور مع الماضي وذلك باللجوء إلى الفن الياباني كما فعل فان غوغ، أو الفن التاهيتي كما فعل غوغان.

وعندما قال الشاعر أبولينير إن الواقع ليس أكثر من ذريعة، كانت بداية انطلق منها الفنان الغربي نحو التجريد، وبخاصة كاندينسكي فاصما وبشكل حاسم العلاقة بين الفنان والواقع، بين الفن والطبيعة. وفي الوقت الذي أطلق الغرب العنان

لحريته عبر المبهم، كان موندريان يتابع التشكيلات الهندسية الملونة باحثا عن اللاشيء كما يقول مؤلف التجريدية سوفور «إن موندريان يصور الفراغ الأكثر سعة، يصور اللاشيء، وفي هذا اللاشيء لون أبيض يحمل صفاء اللاشيء». لقد أوضحت التجريدية في بدايتها أنها نزعة عقلية. وعندما كتب مارسيل بريون عنها، كشف الغطاء عن هذه الردة إلى المنابع الكلاسيكية، وأبان أن التجريدية التي تحاكي الرقش العربي لم تبحث عن المطلق بل عن اللاشيء.

ولقد أراد آرب أن يخفف من هذا الارتكاس ليقول: «إن التجريدية هي بحث عن المشخص الكامل في أعماق الشيء».

لقد شاءت الرمزية أن تتخطى العقلانية المنطقية، لكي تجد المعنى العميق والمبهم للعالم من خلال الأقوال الغامضة. ويقول بودلير: «لقد أراد، أود للون رودون أن يشق المنفذ إلى عالم اللامحدود المظلم» وكان يقول أيضاً: «كل شيء يتحقق بالخضوع التلقائي لعالم اللاوعي». وكان بذلك يمهد لظهور السريالية التي تجاوزت العقل والوعي واستكانت إلى عالم اللاوعي والعقل الباطن وأحلام اليقظة والأمراض النفسية «البارانويا».

الفراغ، النزوح، التفرد، هي مبادىء الفن في القرن العشرين، وكان لابد من خلاص يتحقق بالاتجاه نحو الشرق، وسيتزاحم المستشرقون حتى يرتعد الكتاب من هذا النزوح ويصيح جوفروا قلقاً «لعل الأوربيين قد تخلوا عن فتح العالم. لقد توقفت إرادة القوة عن إلهامهم، والرسامون يتجهون نحو الاستشراق وأعمالهم تعبر عن إرادة محو الشخصية والفناء في الآخرين».

إن هذا البوح الذي يصدر عن ناقد فني، يعبر عن الاحتجاج على واقع جديد يجتاح الغرب ليغمر ذاتيته الثقافية، هو أمر يتطلب التأمل فعلا، ويذكرنا بقول الشاعر الهجاء جوفينال (توفي عام ١٤٠م) «إن مياه العاصي أصبحت تصب منذ زمن بعيد في نهر التيبر حاملة معها لغة العاصي وتقاليده».

ب ـ الغرب والاستشراق:

لقد ابتدأ الاستشراق الفني فرديا منذ القرن التاسع عشر، وكان دولاكروا الفاتح الأول لطريق الاستشراق عندما مضى عام ١٨٣٠ إلى الجزائر والمغرب، وأصبح

«السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة للمصورين الغربيين من الحج إلى ايطاليا» كما صرح تيوفيل غوتيه.

واتسم القرن العشرون بطابع الالتقاء بين الغرب والشرق. وبصرف النظر عن أن هذا اللقاء كان سياسيا قاسيا تمثل بالاستعمار والانتداب، إلا أننا سنأخذه من جانب الاستشراق الذي قام به بعض العلماء والكتاب والفنانين، ساعين وراء البحث عما يمكن أن يكون جديدا مدهشاً، هكذا يعرف أندريه جيد الاستشراق.

وكما كان بايرون قد أثر في دولا كروا إذ زين له صورة شعرية خيالية أسطورية عن الشرق، فإن كتابا آخرين زاروا البلاد العربية في بداية القرن العشرين، من أمثال (موريس باري ودوهامل وفلوبير وأندره جيد وموباسان وريلكه)، قد شاركوا جميعاً في تعريف الفنان على ذلك العالم المدهش الذي كانوا يجهلون.

وثمة مجموعة من الفنانين قد مضوا إلى البلاد العربية لأداء خدماتهم العسكرية، وهناك فاجأتهم صور الحياة والتقاليد التي كانوا يجهلون عنها كل شيء إلا قليلاً مما قرأوه في ألف ليلة وليلة، ونذكر من هؤلاء الفنانين «غورغ» الذي اشترك في الحرب العالمية الأولى في شمالي افريقيا. و«بينيون» الذي مضى إلى سورية و«فينارد» الذي اختزن كثيرا من الانطباعات في المغرب والجزائر، وكذلك «أوجام» الذي كان في فرقة الزواف في الجزائر.

وابتدأ الاستشراق اغترابا، فلم يكن أكثر من فضول للاطلاع على القريب البعيد، والتقاط صور من الحياة فيه دون أن تتغير الخلفية الجمالية لفن هؤلاء المغتربين.

ويتحدث «بيزومب» في كتابه «الاغتراب في الفن والفكر» عن جولات الأدباء والفنانين في الشرق العربي وعن انطباعاتهم واحدا واحدا، كما يسرد «الازار» في كتابه «الشرق والتصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر من دولاكروا إلى رونوار» أخبار الاستشراق في القرن الماضي.

ولعل بينرومب الكاتب والفنان، كان أكثر الفنانين اقامة في المغرب «من ١٩٣٧ ـ ١٩٤٦» وهناك رسم لوحات ايضاحية لألف ليلة وليلة وترك لوحات فنية مازالت في متحف الجزائر.

وإذا كان نصيب الفنانين الفرنسيين كبيرا في تأثير الصيغ العربية على فنهم، فإنه ثمة فنانين ألمان مثل «بوللر» الذي أقام فترة في مصر وجاء بعده «كيرتشمر» ثم «جانت» والهولندي «هوبر» وزميله «باور». وقام الانكليزي «روتنشتاين» بزيارة مصر أيضا، على أن عددا من الفنانين الأوربيين من جنسيات مختلفة قد استقروا في مصر وبهم ابتدأ الاستشراق الفعلي. ومن أشهرهم «فورسيه» الايطالي و«فرومانتان» الفرنسي و«غيوم» و«مارتان».

واشتهر في أوربا عدد من الفنانين الذين ولدوا في أرض عربية واعتبروا دائما شرقيين من أمثال «ليموز» الذي ولد في قسنطينة «الجزائر» و«كارزو» الذي ولد في حلب «سورية» و«اتلان» في قسنطينة و«جان كلو» الذي يذكر في لوحاته دائما بموطنه الأصلي الجزائر العاصمة. أما «أندره مارك» فقد ولد في الاسكندرية وتنقل في أنحاء الجزائر. ويعتبر «جورج صباغ» المولود في الاسكندرية من أعلام الفن الفرنسي ولكنه بقي مصريا محافظا على هويته.

لقد امتد التأثير العربي إلى الفن الغربي عبر المعاهد التي أسسها الغرب في البلاد العربية مثل مدرسة ليوناردو دافنشي في القاهرة وفيلا عبد اللطيف التي أسست في مدينة الجزائر عام ١٩٠٦ ، لتكون معهدا ومرسماً يساعد المستشرقين الشباب من الفنانين المتفوقين الفرنسيين على الاستفادة من المناخ العربي الأصيل في الجزائر كما يقول الأزاز.

وعشرات الفنانين الذين أقاموا في فيلا عبد اللطيف عامين على الأقل، تخرجوا منها وقد وسمتهم بميسم الفنان الجزائري على الرغم من شهرتهم الكبيرة التي أحرزوها كفنانين فرنسيين رواد؛ مثل «شارل دوفرزن» و«أندره همبورغ» و«اميل سابورو». إن عشرات من الفنانين الذين درسوا في فيلا عبد اللطيف قد بنوا جسرا راسخا لعلاقة الشرق بالغرب، وفتحوا الباب واسعا على أسرار الشرق والمغرب العربي وعلى الفن العربي الماثل في جميع الأشياء والأزياء والأعمال الفنية الصرفة. ويتحدث «بارولان» عن هؤلاء المستشرقين كما دعاهم، بأسلوب المؤمن بدور الشرق في بناء فن الغرب الحديث.

٢ـ الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى:

أ ـ المدارس الحديثة:

لقد تمخض القرن العشرون عن نزعات فنية جماعية لم تلبث أن تشعبت حتى أصبحت مجرد نزعات فردية، وأصبحت المدرسية الجماعية والفردية التي حددت ملامح تطور الفن الغربي في القرن العشرين، متعاطفة مع التيار الاستشراقي، لأنه أسهم بقوة في دفع الفن العربي على الخروج من شرنقته الخانقة وأن يمضي قدماً في مجال العالمية بعيداً عن واقع محدد أو تقليد محدود أو رؤية جمالية محددة.

وعندما ظهرت مدرسة الأنبياء عام ١٩١٨ على يد «سيروزيه» الذي كان يحاول الكتابة بالعربية، كان زملاؤه «رانسون» و«فويللارد» وغيرهم، يسعون إلى ايصال الفن إلى الله كما يقولون، وسموا أنفسهم بالأنبياء، وأصبحت فلسطين أرض النبوة المقدسة.

ومن أبرز الفنانين الذين استشرقوا فنياً، كان «موريس دوني» وكان شديد الحماسة للأنبياء كما يتضح من مذكراته، وزار الجزائر في عام ١٩٢١ ثم بيسكرا ومنها إلى القيروان فتونس ثم زار الاسكندرية والقاهرة ووصل القدس وتابع سفره إلى دمشق وذكر في مذكراته انطباعاته العميقة والصوفية عن هذه المدن.

ومضى «بونارد» إلى تونس والجزائر عام ١٩١٠ ويقول بيزومب «إن بونارد مدين جدا للشرق ليس بالشكل فقط بل بالجوهر».

وإذا كانت مدرسة الأنبياء قد نقلت الجو الروحاني الصوفي من الشرق إلى الغرب، إلا أنها لم تكن أكثر من غيوم مبشرة، لم تلبث أن انقلبت إلى مواسم عاصفة تبدت في ظهور الوحشية التي تعتبر من أهم المدارس الفنية الغربية التي غيرت في بنية الفن الغربي كله.

ففي عام ١٩٠٦ قامت مجموعة من الفنانين من أمثال «ديران وفان دونغن ودوفي وماركيه وماتيس وفلامنك» بتقديم أعمالهم الجريئة في جناح مارسان في باريس. ولقد أطلق عليهم الناقد «فوسيل» اسم الوحوش. لقد كانت ألوانهم الغريبة

تذكر بضياء ألوان السجاد الشرقي كما قال فوسيل، «إنها أشبه بألوان الزرايب المغربية» البسط.

وبصورة عامة تأثر الوحشيون بالفن الافريقي عندما اكتشفوا الأقنعة الافريقية الخشبية الملونة وتأثر بها كل من «ديران وبيكاسو وفلامنك».

ب ـ استشراق ماتيس:

على أن التأثير الأكثر وضوحا على الوحشية بدا من خلال ماتيس الذي قال: «إن ألواني تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور» أي الجزائر «وتعتمد على مشاعري»

ويقول «دولوره» المستشرق الذي عاش زمناً في دمشق، «حاول الوحشيون الأوائل أن يضمّنوا لوحاتهم الخصائص ذاتها التي ظهرت في الفن الشرقي القديم مثل كثافة اللون في الفسيفساء أو في النسيج الزاهي».

لقد زار «ماركيه» المغرب العربي وأقام فيه زمنا في طنجة ولقد أصبحت المواضيع المغربية أليفة في أكثر أعماله التي جعلت منه «مصور المشاهد المغربية».

وفي طنجة كان ماركيه وماتيس وكاموان «يغوصون في أعماق الطبيعة» التي جذبتهم حتى الهوس، ومع أن «كاموان» أقام لأعماله المغربية معرضاً في صالة درووه عام ١٩١٣، فإن ماتيس مضى قدماً في مجال الاستشراق وقدم الدروس الأولى التي استفاد منها الفنانون العرب لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث.

لقد تعلم هنري ماتيس في مرسم «غوستاف مورو» الذي كان يؤمن «إن الشرق هو مخزن الفنون وانه قبلة الفنان الحديث».

وقام ماتيس بزيارة للبلاد العربية من عام ١٩٠٦ ، وهناك في المغرب كان لقاء ماتيس حافلاً مع الشمس والألوان المشرقة وتقاليد المغاربة

ولقد اعترف ماتيس دائماً أن الكشف يأتيه من الشرق دائماً. وان فن المنمنمات قد فجر جميع امكانياته وأنه أكد أبحاثه الفنية.

مضى ماتيس إلى مراكش مرة أخرى حيث أقام فيها أشهراً خلال عامي ١٩١١ ـ ١٩١٢ ثم عاد مع كاموان لكي يلتقي مع ماركيه في طنجة، وعند عودته عرض

أعماله في صالة برنهايم في باريس. وكانت بمجملها أعمالاً مغربية. وذكر «سامبا» في كتابه «ماتيس وأعماله الفنية» إن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أوضحت التزامه للألوان المشرقة وللشكل المسطح وللرقش العربي. وبصورة عامة التزامه لمعاصرة الفن العربي الذي دعم فنيته، حسب اعترافه.

يلتقي فن ماتيس مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلى في رسمه وتلوينه، والذي يقوم على الحذف والابدال والمجاز والتعادل، إن هذه السمات التي عرف بها فن ماتيس، هي نفسها سمات الرقش العربي وفن الترقين عند الواسطي، أو الذي نراه ماثلاً في أعمال ترجع إلى العهد الفاطمي عثر عليها في القاهرة.

ويلتقي ماتيس مع الفن العربي في تعريف الجمال، فالشكل لا يكون جميلا لأنه شبيه للواقع أو مكرر له، بل عندما يعبر عن الفرح والايقاع والنغم.

ولم يكن ماتيس يصور لكي ينقل متاعا أو مشهدا أو لكي يعبر عن فكرة أو يترجم شعورا، بل كان يعبر عن الجمال، كما يقول «رونيه هويغ». الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية. لقد تخلى نهائيا عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي، ورفض إلى غير رجعة المبادىء التي قام عليها الفن الكلاسي والفنون الأوربية حتى نهاية القرن التاسع عشر. وأصبح الواقع لديه مزدوجا، الواقع في ذاته، والواقع الفني، تماما كما هو الأمر في الفن العربي. إن جميع أعمال ماتيس سواء منها التي حملت تسميات عربية مثل ـ الوصيفة ـ المغا ربة ـ بستان مغربي ـ أناناس وطنجة ـ داخل ستار مصري ـ وفتيات وراءهن حاجز مغربي وزولما. أو التي لم تحمل هذه التسمية، هي أمثلة على الفن العربي الذي اهتم بملء اللوحة بالزخارف والألوان، والذي ألغى البعد الثالث والمنظور الخطي، والذي تجاوز الشكل الرياضي إلى الشكل الجوهري. وإن مقارنة بين فن ماتيس الذي يعتمد على الواقع المستبدل والمحور مع الفن الترقيني وفن المنمنمات، تؤكد أن ماتيس لم يكن إلا مبشرا بعودة الفن العربي للحضور في معركة المدارس والاتجاهات الغربية في العصر الحديث.

على أن علاقة ماتيس بالمنمنمات، توضح انتساب فن ماتيس إلى مفهوم المطلق الذي بدا في الرقش العربي أكثر من انتسابه إلى مفهوم التجريد الذي قدمه «كاندينسكي» أو «موندريان».

إن أسلوب ماتيس مع ذلك هو الدرس الأكثر عمقا ووضوحا والذي يتوجب أن يتعلمه العرب لكي يعملوا على تأصيل فنهم وبعثه من جديد، ليعيش في مناخ القرن العشرين. وهذا ما فعله عدد كبير من الفنانين في البلاد العربية، ولسنا ندري ما إذا تم ذلك تقليدا لماتيس أو تم نسخا لفن الترقين الذي نعرفه جيدا من خلال الرسوم الايضاحية في المخطوطات الاسلامية مثل مخطوطات الأغاني، وألف ليلة وليلة، ومقامات الحريري.

على أن ماتيس إذا قدم شيئا هاما جدا للفن العربي، وإذا شجع الفنان العربي على احترام فنه والعودة إلى أصوله الفنية، وإلى فلسفته الجمالية، فإنه لا يمكن أن يكون قدوة للفنانين ينقلون فنه الذي كان شائعا عندهم قبل ألف عام. إذ إن تأصيل الفن لا يتم بالعودة إلى شكل الفن وتكراره بل يتم بالعودة إلى مفهوم ذلك الفن وفلسفته وجماليته.

جـ - بيكاسو والاستشراق:

عندما يتحدث مؤرخو الفن الحديث عن معالم هذا الفن في القرن العشرين، فانهم يتذكرون أن هذا العصر هو عصر بيكاسو الذي عاش عمرا طويلا كان فيه غزير الانتاج ثابت الشخصية، وهو إذ ابتدأ ثورته الفنية محطما الشكل الواقعي باحثا من خلاله عن أساسه الهندسي لكي يبرزه بأشكال تكعيبية، كما أطلق «فوسيل» على هذه المكعبات من الأشكال. فلقد اهتم بعد ذلك بالفن الافريقي، وبدا ذلك واضحاً في لوحته المشهورة «آنسات آفنيون». ولكن الفن الافريقي مدين جدا للفن العربي الاسلامي كما تقول «غير ترودستاين» صديقة بيكاسو والكاتبة الأمريكية، وأضافت «إن الفن العربي الاسلامي الذي بدا مستغربا بالنسبة لماتيس أضحى أليفا واضحا ومتناميا بالنسبة لبيكاسو الاندلسي».

لقد ولد بيكاسو في مالقا التي استمرت عربية اسلامية خلال ثمانية قرون. وتقول ستاين: «أنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسو العربية الاسلامية». ويؤكد ذلك «دولوره» أيضاً.

وإذا كان ماتيس قد اعتمد على الرقش العربي اللين والتوريقي، فإن بيكاسو سار بحسب منطلقه التكعيبي باتجاه الرقش الهندسي. إلا أنه خالف جميع القواعد الرياضية، وحطم بدون رحمة جميع معالم الواقع المألوف، لكي يقيم عالما جديدا مؤلفا من مخلوقاته هو. حتى لوحة نسوة جزائريات لدولاكروا، التي كانت مصدر إيحائه، فلقد مسخت الوجوه والأشكال فيها وتحولت إلى مخلوقات بيكاسيه في خمس عشرة لوحة حاول فيها بيكاسو تمثيل الجزائريات بكائنات هيولية متحركة. لقد أراد أن يدخل الزمن في مواضيعه وشخوصه. كأنه أراد أن يعبر عن العامل الزمني في الفن العربي الذي يتمثل بالحركة الصوفية التي تبدو في الرقش النباتي، وفي الحركة الوميضية الجابذة النابذة التي تبدو في الرقش الهندسي.

إن إلغاء التشريح الواقعي وإبداله بتشريح بصري مكعبي، وتحويل الشكل من الوضعية الأولمبية التي فرضت الجمال فيها أجسام المصارعين وأجسام الربات الجميلات، إلى الوضعية البيكاسية التي مرت بمرحلتين هامتين من التحليل والتركيب، جعل الفن يقوم على رؤية سريالية أكثر من قيامه على رؤية رياضية قاعدية.

لقد أراد النقاد في الغرب أن يطلقوا على فن بيكاسو نعت (غروتسك) لأنهم وجدوا أن نعت «أرابسك» لا ينطبق على أعماله كما تم في أعمال ماتيس. والحق فإن الواقعية البيكاسية لا تترك مجالا للصوفية أو الفرح، بل إنها لتداهمنا وتخيفنا كما تفعل الأشكال الحجرية البارزة والفاغرة في كهف معتم بارد.

د ـ السريالية بين الغرب والشرق:

عندما تجاوز الفن العربي التشبيهي الواقع، بدت الأشكال أكثر صفائية وأقرب إلى الجوهر والنقاء. ذلك أنه وقد تجرد من التحذلق أو الدقة في المحاكاة، فانه تخلص من القاعدة التي تجعل الفن تطبيقا لها، ولقد أدت حرية تصوير الأشياء بمعادل نسبي جدا، إلى القفز إلى عالم اللامعقول واللاواقعي واللجوء إلى الخيال والحلم، وتمثل

ذلك في أعمال التصوير التي رافقت مخطوطات التشريح والأمم المتوحشة وعلم الفلك والتنجيم.

وإذا لم يكن عالم اللامعقول والخرافة بعيدا عن المعقول والحقيقة في المجتمعات القديمة الغربية والعربية، يشهد على ذلك أعمال «بروغل» و«بوش» في الغرب وأعمال المصورين العرب في المخطوطات، فإن الفن السريالي الذي ظهر في هذا القرن ومازال قائما حتى اليوم، يبدو قاسماً مشتركا لذلك الواقع الخرافي الذي كان يعيشه الناس في الماضي. ولكن اللاوعي في الغرب عاد للحضور بجلاء في مواضيع السرياليين مثل «ارنست ودالي وماغريت وتانغي» وبيكاسو أحيانا، كما استرجعه أدباء وشعراء من أمثال «بروتون وأراغون وسوبول وإلوار».

ويهمنا أن نبرز الشبه والتلاقي الذي يتم بين أعمال السرياليين وأعمال الفنانين المصورين العرب قبل ألف عام في صورهم التي نراها في مخطوطاتهم. ولكن الفنانين السرياليين العرب في هذا العصر، لم يلجأوا إلى سريالية الاجداد، بل قلدوا سريالية الغرب وبخاصة سريالية «سلفادور دالي».

هـ ـ بول كلي يؤكد ذاته في القيروان:

لقد عرف الغرب العالم العربي من خلال ألف ليلة وليلة التي ترجمت إلى جميع اللغات الأوربية في أكثر من ثلاثمائة طبعة. ولقد اشترك الفنانون في تصوير أحداث الليالي ولكن بأسلوب غربي، واستمد الكتاب والشعراء من الليالي، وكان الشاعر «ريلكه» من أبرز من استلهمها في قصيدته «سوناتا إلى اورفيوس». والصداقة التي ربطت رلكه بالفنان السويسري الألماني «بول كلي» أتاحت لهذا الأخير أن يطلع على عالم الليالي عن كثب، من وجهة نظر غربية، تماما كما فعل «غوته» عندما نشر ديوانه «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

واندفع بول كلي نحو بلاد ألف ليلة من خلال تونس والقيروان، ملبيا دعوة صديقه الفنان «مواليه» الذي زار تونس مرات عديدة. وفي تونس عام ١٩١٤ التقى كلي ومواليه ومعهما المصور الألماني «ماكه» ومضوا جميعا في أرض الحلم التي تمثلت بأجمل المشاهد الطبيعية والبحرية التونسية.

واتفق الجميع أن لا يضيعوا تلك الفرصة الرائعة، وأن يباشروا الرسم منذ اليوم الأول. وكان كلي يكتب خواطره عن جمال تونس الخضراء في مذكراته التي نشرت. كما كتب «غروهمان» كتابا عن هذه الزيارة التي شكلت منعطفا هاما في تاريخ الفن الغربي.

ولقد عبر كلي بدهشة عن الأواصر التي تربط العمارة التونسية بالموسيقى والأزياء والطبيعة، وعن انتماء عمله الفني المتمثل في لوحاته هناك بهذه اللوحة المتجانسة. ولقد كانت زيارته إلى تونس وضاحيتها (سيدي بوسعيد) وإلى القيروان بمسجدها الكبير وبذكريات سيدي عقبة الواضحة في عمارات المدينة. وفي ثقافة سكان القيروان، سببا في خلق شخصيته الفنية كما اعترف في مذكراته، «لقد نفذت هذه المشاهد والأشياء إلى أعماق روحي بكل وداعة، إنني أشعر بالامتلاء. إن الألوان تتهافت علي، ولم أعد أسعى إليها وأجهد نفسي وراءها، وستبقى في أعماقي إلى ا لأبد، هذا هو معنى اللحظات الرائعة، أنا واللون لا نشكل إلا واحداً. إنني مصور».

وفي عام ١٩٢٥ قام بول كلي بزيارة مصر، وسجل وقائع هذه الزيارة أيضا في يوميات خاصة لقد سجلت هذه الزيارة نضج كلي الفني كما يقول «غروهمان».

ولقد نشر بول كلي بعد عودته من مصر مقالا بعنوان «تجارب دقيقة في مجال الفن» عبر فيها عن انطباعاته في بلاد الشمس المعمورة منذ آلاف السنين.

لقد مضى بول كلي إلى تونس ومصر باحثا عن ذاته الفنية وليس عن المشاهد المثيرة الرومانتية التي جاء بها دولاكروا عندما زار المغرب والجزائر.

لقد كتب بول كلي في مذكراته انطباعاته كما ذكرنا. ولكنه عبر أيضا عن رؤيته الجديدة المعاصرة لمفهوم الفن العربي الذي اكتشفه، ليس من خلال المخطوطات التي كتبها الأصفهاني أو التوحيدي، بل من خلال البيئة والحياة والتقاليد والطبيعة التي جذبته إلى الأعماق.

ومهما يكن من أمر، فإن بول كلي الذي ترك لنا آلاف اللوحات، كان المرحلة الفنية الأكثر ايغالا في العصر الحديث. فلقد تجاوز ماتيس الذي قلد فن الترقين القديم، إلى فن عربي معاصر، ونحن نتساءل ما إذا كان الفنان العربي المعاصر قد

فهم تماما اللغة التي صور بها بول كلي لوحاته، إنها لغة مشتركة لا تحتاج إلى ترجمة، لأنها لغة قامت على الموسيقى، بل إنها الموسيقى العربية، التي اكتشفها وهو يستمع إلى موسيقي مكفوف، وكان الايقاع العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة لكي يستقر في روحه «إيقاعا مستمرا إلى الأبد» كما يقول في مذكراته.

لقد أقام بول كلي تصويره التشكيلي على خلفية موسيقية زمانية كان قد مارسها عازفا وملحنا. وهنا يتلاقى مع الفن العربي الذي يقوم على خلفية موسيقية. ولسنا نعتقد أن المصور العربي المعاصر قادر على استرداد هويته الأصيلة، ما لم يتعشق بعمق جمال عمارته وموسيقاه الموروثة.

إن فن كلي هو الفن العربي في القرن العشرين. وهو يقوم على مبادىء لا تلتقي أبدا مع مبادىء الفن الغربي التي تخلى عنها الفنان المعاصر كليا.

ولعل من أهم تلك المبادىء، الجمالية العفوية والرسم المرسل الذي يؤدي إلى الشكل الفني المتكامل، فكما يقوم الرقش العربي على الخط المتصل المستمر، سواء في الرقش الهندسي أو في الرقش النباتي التوريقي، فإن أعمال بول كلي التخطيطية تحاكي ذلك، ولكن دون التخلي عن الشكل الواقعي الذي بقي جسرا بين العمل المبدع وبين الذكريات الراسخة في بيئة أوربية.

ولكن بول كلي يتخلى عن هذه الذكريات أحيانا ويلجأ إلى ذكريات عربية محضة عندما يستعمل في لوحاته الكتابة العربية أو الحرف العربي، حتى لو تم ذلك وهما وافتعالا، لأننا لا نستطيع أن نقرأ ذلك بوضوح، فمع أن بول كلي تعلم الكتابة العربية، فإنه لم يقصد أن يكتبها عندما يرسم، بل أن يرسمها رسما. وهنا يصل بول كلي إلى التجريدية العربية التي لا تسعى وراء اللا شيء، بل وراء المطلق.

٣ـ التجريد يستمد من الرقش:

إن الفن التجريدي الذي انتشر في أوربا منذ بداية هذا القرن، ليس هو فن أوربا، بل هو فن الأزمة الأوربية، هو فن حالة اليأس التي وصل إليها الفنان أمام إشكالية الانجازات الحديثة التي هدمت بقدر ما أنشأت، وهددت بقدر ما طامنت، ولقد أراد

المثقف والمفكر والفنان أن يعبر عن مشاعر العبث والفراغ والمبهم واللاشيء بأسلوب أطلق عليه اسم التجريدية.

ولكن هذا الفن كان متشعب الاتجاهات، وتضمن تيارات بعضها فلسفية وبعضها سريالية وأكثرها عبثي عدمي عاد بالفن إلى نقطة الصفر كما يقول «هويغ».

وفي الجانب الجدي من التجريدية يلتقي هذا الفن مع الرقش العربي في خلق صيغة جديدة لا وجود لها في الواقع ولكنها موجودة بالحدس في عالم الفن والجمال. ولقد وجد الفنان التجريدي في مفهوم الرقش وليس في صيغه، مجاله لتبرير وجوده كما يقول «بريون»، لذلك كان لابد من البحث عن أبعاد فلسفة الرقش العربي، لكي نحدد علاقة التجريدية بمفهوم الرقش.

لقد عمد الفنان العربي إلى تغفيل فنه لكي يفسح في المجال للمطلق والمثل الأعلى أن يتجلى في عمله.

إن الإيمان بالله الواحد الأحد الذي لا مثيل له ولا صورة محددة له تشبه أي كائن أو صيغة معروفة، قد طبعت الفن بطابع التوحيد، ولسنا نسعى وراء تحليل المعنى الديني أو الفلسفي، ولكننا نفهم من التوحيد، الايمان بقوة لا حدود لها، قوة مطلقة هي مصدر الأشياء والكائنات، وهي قوة سرمدية أبدية تتجاوز حدود الزمان والمكان. والانسان سيد المخلوقات على هذه الأرض لايمانه بهذه القوة المطلقة، يسعى إلى التقرب منها كاشفا عن سر الحياة والكون والطبيعة والكائنات.

والفنان العربي المسلم، يرسم سعيه المستمر نحو الملاذ الأجل برقش لين نباتي، أو بخيط مستقيم نجمي.

والفرق واضح بين اتجاه التجريد نحو اللاشيء واتجاهه نحو المطلق ـ الله. ومع أن «غوته» فهم أهمية الله، فهو يقول في ديوانه الشرقي «إذا كان الاسلام يعني التسليم لله وحده، فاننا لا محالة أجمعين، نحيا ونموت مسلمين»، فإن مَن حلل التجريدية لم يصل إلى ذلك التفسير الاطلاقي للصيغة التجريدية، فيما عدا «بريون» الذي تحدث بكثير من الحماسة عن جذور التجريدية في الرقش العربي وفي مفهوم الاسلام.

وتبقى التجريدية العربية أكثر تعبيرا عن فلسفة الفن العربي الاسلامي التي تقوم على مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم التجارب التجريدية الحديثة في الوطن العربي على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب، بعيداً عن المعنى والغرض والمسؤولية.

والواقع أن حضور الغرب في إبداعات العرب كان واضحا في الثلاثينات وحتى السبعينات، ولكن يقظة عربية بدت معالمها في اتجاه الفنانين نحو الأصالة. أما حضور العرب في إبداعات الغرب فلقد أصيب بنكسة لسوء العلاقات السياسية من جهة ولايغال الغرب في فرديته وسعي الفنان وراء ابتكارات تنسجم مع تطورات العلم والتقنية الخارقة في الغرب.

على أن الحديث عن حضور عربي في القرن العشرين له أهميته البالغة في بيان عالمية الفن العربي وضرورة النظر إليه بعين العصر، وإمكان تطويره على ضوء هذا العصر، إن هذا الحضور العالمي للعرب هو درس بليغ للفنان العربي ودرس مفيد للفنان الغربي الذي أصبح يعتبر اليوم أن الفنانين الأكثر شهرة والأكثر تأثيراً في بناء فن القرن العشرين كانوا من المستشرقين.

٤ـ الفن العربي في أبحاث المستشرقين:

لم يقتصر الحضور العربي في الغرب على تأثر بعض الفنانين في القرن العشرين بمعالم الحياة العربية، أو بمفهوم وأشكال الفن العربي، بل إن الدراسات التي قام بها العلماء المستشرقون من أثريين ومؤرخين وفلاسفة فن، كانت ضخمة جدا، ولقد حشدت خلال هذا القرن ولم يعد يمر عام حتى تصدر أكثر من دراسة أو كتاب عن الفن القديم في البلاد العربية سواء أكان هذا الفن سابقا للإسلام أو لاحقا له.

ولكن لابد من إيضاح ملاحظة أساسية قبل البدء بعرض الدراسات الفنية التي صدرت خلال هذا القرن عن الفن الإسلامي، بلغات مختلفة أهمها الفرنسية والألمانية والانكليزية والايطالية والاسبانية. لقد عمد المؤرخون والأثريون إلى فصل تاريخ الفن على الأرض العربية إلى مرحلتين أساسيتين؟ مرحلة قبل الاسلام وأطلقوا عليها اسم الفن الرافدي، أو السوري القديم أو الفن الفينيقي أو البونيقي، وفن بعد

الاسلام، وأطلقوا عليه اسم الفن الاسلامي، دونما تمييز بين الحضارات التي ظهرت في بلاد الإسلام، والتي تنتسب إلى قوميات مختلفة مثل القومية العربية، أو الفارسية، أو التركية.

وكثير من المؤرخين والباحثين ربطوا بين بدوات الفن العربي بعد الاسلام وبين الفنون المسيحية التي كانت منتشرة وزاهرة قبل الاسلام، واعتبروها المصدر الأساسي للفن العربي الاسلامي، دونما إيضاح للاستمرارية التي هي مبدأ حضاري في تقييم التطورات الفنية. فالفن الاسلامي الأول أقامه المواطنون العرب أنفسهم الذين كانوا قد أقاموا تحت ظل الديانة السابقة منشآتهم وفنهم، وهكذا فإن انتشار الفن المسيحي على الأرض العربية، لم يمنع صانعي هذا الفن من الاستمرار في تنفيذ أساليب الفن الروماني الذي شيدوا روائعه في «الجم» و«صبراته» و«الاسكندرية» و«بعلبك» و«جرش» و«تدمر».

وليست الأيدي التي صنعت وأنشأت القصور الأموية في بادية الشام والمسجد الأقصى ومسجد الأموي الكبير بدمشق بقادرة أن تنسى التقاليد التي مشت عليها في العهد السابق للاسلام والتي كونت روائع مازالت آثارها واضحة. لذلك فإننا لانستطيع أن ننسب بدايات الفن العربي الاسلامي إلى حضارات أخرى، بل إلى طرز محلية كان قد أبدعها وأوجدها المعماريون والفنانون أنفسهم الذين أنشؤوا الحضارة العربية في فجر الاسلام، ولعل بعضهم أو أكثرهم لم يكن قد دخل الاسلام قلبه أو عقله بعد.

إن هذه الملاحظة لاتخفف من الناحية الموضوعية من أهمية الجهد العلمي الضخم الذي بذله الأثريون وهم ينقبون في باطن أرضنا ومخطوطاتنا، يبحثون فيها عن مصادر وروائع آثارنا، وهم ينشئون المراجع العلمية في فلسفة الفن العربي وفي تاريخ الفن وتاريخ العمارة عبر العهود الاسلامية التي تعاقبت على الأقطار العربية، على أن الدراسات والمراجع التي تركها لنا المستشرقون إذا كانت تنضوي تحت عنوان الفن الاسلامي غالبا، فإن منها ما كان محصوراً بالحديث عن الفن الاسلامي في البلاد العربية، مما دفع بعض المؤلفين لإصدار مؤلفاتهم تحت عنوان الفن العربي أو العمارة العربية، أو التصوير العربي.

لقد ابتدأ اهتمام الغرب بآثار العرب وتراثهم منذ أن استطاع الغرب أن يحتك بيلادنا وبخاصة في ظروف الاحتلال أو الانتداب التي بدأت منذ عام ١٨٣٠ في الجزائر، وتبعتها الدول العربية الأخرى، لا تكاد تنجو واحدة من الاستعمار والتبعية، علماً أن القرن العشرين شهد في ربعه الثاني، تحرر هذه الدول واستقلالها ونهضتها الثقافية، كما شهد اهتمام علماء الغرب المجرد بالتراث العربي وبالفن العربي. ونستطيع القول أن هذا الاهتمام كان أقوى من اهتمام العرب أنفسهم بتراثهم وفنهم، وتشهد الدراسات والأبحاث التي نشرها المستشرقون في نطاق الفن والآثار، على جديتها وأهميتها، وهي مازالت مرجعا للباحثين العرب وغيرهم، بل مازال العرب يترجمون هذه المراجع واحدا أثر واحد، مما وسع نطاق الثقافة والمعرفة بالفن العربي وآثاره في البلاد العربية التي كانت عازفة ـ مع الأسف ـ عن هذه المعرفة.

لقد نشأت الرغبة لدى الأثريين للبحث في الفن العربي، عندما قام بعضهم في بداية هذا القرن برحلات أثرية علمية تمتاز عن الرحلات التي قام بها بعض الرحالة في القرن الماضي. ونستطيع ذكر أسماء بعض الرحالة الأثريين في بداية هذا القرن مثل «فان برشيم» إلى بلاد الشام و«سار وهيرزفيلد» إلى بلاد الرافدين.

ومن الباحثين من استقر بمهمة طويلة في البلاد العربية مما أتيح له أن يوسع نطاق أبحاثه المنهجية. نذكر من هؤلاء «كريزويل وميجون ومارسيه وسوفاجيه».

على أن أعمال التنقيب الأثري تحققت في مواقع ومدن أثرية محددة، مثل الرصافة ـ «سورية» ـ وحفريات «اوتودورن». ومثل سامراء ـ «العراق» ـ وحفريات «هيرزفيلد». ومثل الزهراء ـ «الأندلس» وحفريات فيلاسكويت. ومثل حلب ـ «سورية» وأعمال المسح الأثري التي قام بها «سوفاجيه» وغيرهم... ولقد ألف هؤلاء كتباً مرجعية في موضوع أبحاثهم.

على أن عدداً كبيرا من المؤرخين نشروا كتباً مرجعية شاملة في تاريخ الفن والعمارة في جميع البلاد الاسلامية. ومن أبرز مؤلفي هذه الكتب «مارسيه وتالبوت رايس وجانين تومين سورديل وكونيل» ولقد ترجمت كتبهم إلى لغات أخرى وترجم بعضها إلى العربية.

وإلى جانب هذه الكتب الشاملة، صدرت كتب أخرى تبحث في جانب محدد من الفن العربي، مثل العمارة - «رايفوارا» ومثل الزخرفة «بريس دافن» والتصوير «ايتنهاوزن» والرقش العربي «كونيل» والفسيفساء «م. فان برشيم». واهتم كثير من المؤلفين بالكلام عن الفنون اليدوية بشكل شامل أو بدراسات مستقلة، كما اهتم مؤلفون بالكتابة عن الخط العربي ومنشأة «ستاركي» أو بالكتابة عن النقود والنميات «ماير» أو درسوا النصوص وقارنوها ونشروها. ومنهم من اختص بفلسفة الفن الاسلامي مثل «غرابار» و«بابادوبولو»

لقد تكاثرت الأبحاث الفنية، التاريخية والتحليلية والفلسفية في الغرب خلال هذا القرن، وكان لابد من تصنيف هذه الأبحاث في كتب جامعة تضم عناوين المؤلفات وأسماء المؤلفين والأبحاث والدراسات.

ولقد قدم في هذا المجال العالم «كريزويل» مصنفاً هاماً ضم الأبحاث المتعلقة بالعمارة في جزء والفنون والصناعات في جزء آخر، ولقد رتبه حسب التقسيم الجغرافي للبلاد الاسلامية، وثمة مصنفات أخرى ومجلات دورية اختصاصية ومؤتمرات ومراكز أبحاث تنشط في الغرب وتقدم المزيد من الأبحاث والدراسات المتعلقة بالفن العربي.

ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية العربية، بل قام باقتنائها وتغذية المتاحف الغربية بها، ويكاد لا يخلو متحف كبير في الغرب لا يحوي قسماً أو قاعات مخصصة للآثار الفنية المكتشفة في البلاد العربية مع غيرها من مكتشفات العالم الاسلامي.

ومن أبرز الآثار المعمارية المحفوظة في متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموي التي نقلت إلى متحف الدولة في برلين الشرقية، والقاعة الحلبية التي نقلت إلى المتحف ذاته والقاعة الشامية التي نقلت إلى متحف الميترولوليتان في نيويورك.

أما التحف المنقولة، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقي العربي، المصنوعة من المعدن أو الزجاج أو القماش أو الحجر. وتزهو هذه المتاحف بما تحويه من آثار رائعة وصلت أسعارها إلى حدود خيالية بسبب تهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها، فلقد أصبح من الهواة من اختص باقتناء الآثار الاسلامية فقط.

ولقد رافق هذا الاقبال نحو اقتناء الآثار العربية الاسلامية، إلى التوسع بدراستها ونشر تاريخها في الإعلام العربي الذي أشرك وسائل الاعلام المرئية والمسموعة بإعداد البرامج الفنية التي تتحدث بلغات مختلفة عن الفن.

بصورة عامة نستطيع القول أن الاهتمام بالدراسات النظرية والتاريخية أو الأثرية العربية في الغرب كان واسعاً جداً، ولا يعدله اهتمام آخر، حتى في الدول الاسلامية وباللغات المختلفة التي يدين أهلها بالاسلام.

مراجع الفصل الثاني

1- R.Huyghe. Sens et Destin de L'art. Paris 1970 + L'art et l'homme T3 larousse Paris 1965
2- M.Seuphor. L'Art abstrait - Maeght - Paris 1950
3- Brion: l'Art Abstrait - Albin Michel - Paris 1956
4- R. Bezombes: l'Exotisme dans l'art et la Pensee - Elsevier - Paris 1953
5- J.Alazard: l'Orient et la Peinture Francaise aux xix siecle - de Delacroix a Renoir - Paris - Plon 1930
6- V.Barruland. L'Algerie et les Peintres Orientalistes - B.Arthaud Grenoble 1930
7- A.Humbert. Les Nabis et leur Epoque. Galber-Geneve 1954
8- J.Crespelle. Les Fauves. Suisse 1962
9- L.Vauxelles. Les Fauves. Gil Blas 1710-1906 Paris
10- R.Escholier: Matisse ce Vivant. Librairie - A.Fayard 1956 Paris
11- M.Sambat: Hanri Matisse et ses Oeuvres N.R.F. Paris 1920 Voir-: (revue Arts News) Dec 1952
12- E. Delorey: Picasso et l'Orient Musulman - Gazette des Bcaux Art-1925
13- P. Klee: Journal Paul Klee - Grasset - Paris - 1959
14- W.Hausenstein: Kairouan oder eine Geschichte vom Maler klee Und Von Der Kunst Dieses Zeitalters. Kurst Wolf - Munich - 1921
15- A.Atil: The Art of Arab World - Smithonian Institution - Washington - 1975
16- R. Ettinghausen: Arab Painting - Skira - 1951
17- G.Marcais: l'art de l'Islam (Rice Talbot: the Islamic Art - World of Art) (Sourdelle J T. Die) (kunst des islam) (Kunel E: Die kunst Des Islam)
18- G.T. Rivoira: Architectura Musulmana - Milano - 1914
19- P.D'avenne: Arab Art - Paris 1908
20- R. Ettinghausen. Arab Painting - Skira - 1951
21- O.Grabar: the Formation of Islamic Art - Yale 1973
22- A.Papadopoulo. l'Esthetique de l'art Musulman 6. vol - Paris - Lille - 1972
23- K.A.C: Creswell: Bibliography of Architecture - Arts of Islam - 1960 cairo - 1960

الفصل الثالث

الحداثة في فننا المعاصر

١ـ بداية الانفتاح نحو الغرب
٢ـ عصر التمغرب
٣ـ نحو الفن الغربي في موطنه
٤ـ متاحف الفن الغربي في القاهرة ـ في الجزائر
٥ـ انتشار مدارس الفن التشكيلي الغربي
٦ـ العودة إلى الهوية الأصيلة في الفن

الحداثة في فننا المعاصر

١ـ بداية الانفتاح نحو الغرب:

تميزت النهضة العربية بالانفتاح على أصناف ثقافية جديدة، لم تكن واسعة الانتشار وان كان لها جذور قديمة في تاريخ الحضارة العربية. ولكن العيب في هذا الانفتاح، انه لم يفطن إلى هذه الجذور الأصيلة، بل نقل هذه الأصناف التي حملت طابع الحضارة الغربية، بتعديل بسيط، فترجم القصص إلى العربية بتصرف كما فعل المنفلوطي، وحور المسرحيات العالمية وقام بتمثيلها كما فعل مارون عبود، واستمد من الموسيقى العالمية كما في ألحان سيد درويش وعبد الوهاب، واستأثرت المدرسة الفنية الكلاسيكية بأعمال الجيل الرائد من المصورين، تم ذلك دونما انتباه قوي إلى المفاهيم الأولية والجمالية الأصيلة التي اختص بها الابداع العربي، بل كان المفكرون العرب في مصر أولاً، ينادون بالمتمغرب ويبررون جميع أشكال التحول الثقافي نحو الغرب.

ومنذ أن قام محمد علي بنهضته، كان الغرب هو المصدر الأساسي لهذه النهضة التي تبدت في تطور العلم والتسليح والادارة، وكان الموفدون وعلى رأسهم رفاعة الطهطاوي، قد أخذوا بالتقدم التقني الهائل، بالقياس للتخلف الذي وصل في مصر حدا مزريا بعد عهود الظلام الطويلة، ومع أنهم تحدثوا أيضا عن اختلاف النظام

السياسي والاداري، وشهدوا الثورة لتحقيق العدالة والحرية والمساواة، وتحدثوا فيما كتبوه عن مساوىء الاستبداد ومحاسن الشورى، فإنهم لم يتحدثوا كثيراً في أشكال الفنون الجميلة، بل تم ذلك في مرحلة ثانية تجلت في الزيارات والرحلات والاقامات الممتدة، التي كان يقوم بها فنانون غربيون، كانوا قد وجدوا في عالمنا سحراً لم يألفوه في بيئتهم، وكانت أعمالهم التي قاموا بها في البلاد العربية، الدرس الأول الذي تعلمه أصحاب المواهب، ممن وجدوا أنفسهم قادرين على مجاراة هذا الفن، لولا التقاليد الفنية التي كانت سائدة والتي تقوم على مفاهيم جمالية مختلفة.

ولكن هذا التحول الفني، من الشكل التقليدي المتمثل في الرقش العربي والخط العربي الذي كان يزين الجدران والسقوف والواجهات المعمارية، أو من المخطوطات والصنائع اليدوية الاستعمالية والتزيينية، إلى الشكل الجديد المستحدث الذي تمثل بصناعة التمثال واللوحة المستقلة، كان انعطافا مفاجئاً، لم يستقبل بحماسة شعبية، ولكن طبقة المثقفين والسياسيين الذين اتصلوا بالثقافة الغربية قدموا الأسباب المشجعة لانتشاره وتذوقه، وتناسوا تقاليد الفن العربي القديم الذي ازدهر في العصور المتعاقبة، والذي ترك آثاره في الأبنية القديمة التي تركها السلف، من العصر الفاطمي والمملوكي في مصر والشام أو من العصر المرابطي والموحدي في المغرب. بل إنهم استحضروا المعماريين الذين استبدلوا الطراز العربي، ونشروا الطراز الباروكي والكلاسي المحدث، مما نراه في قصور الملوك والأمراء في القاهرة والاسكندرية والجزائر وتونس ودمشق.

الغزو الثقافي الفرنسي:

لقد قَدِم نابليون بونابرت في حملته على مصر والشام مع موكب من الفنانين والأثريين والموسيقيين والشعراء. وأصبحت الأحياء التي قطنوا فيها مثل حي الناصرية في القاهرة وحارة مونغ ثم حي الخرنقش موئلاً للمثقفين الشباب الذين أرادوا أن يطلوا على ناحية جديدة من نواحي الابداع الفرنسي. ويتحدث الجبرتي بدهشة عن الأعمال الفنية الواقعية والنحتية البرونزية التي قال أنها «تكاد تنطق في واقعيتها». وكان من الفنانين المعروفين «دينوى»، مدير متحف اللوفر و«ميشيل راجو» الذي استقطب المعجبين وقد وقفوا مدهوشين أمام لوحات فنية، تمثل شيوخهم الأزهريين مثل الشيخ عبد الله الشرقاوي والشيخ السادات والبكري والشيخ الفيومي ومحمد

المهدي. وقام مصورون آخرون بتصوير مشاهد مصرية تمثل البيئة والحياة، مما نراه في لوحات «أشار» «وف. دافيد». ولأول مرة تعرف مصر تماثيل الميدان، فلقد استقدم النحات «الريك» لصنع تماثيل نصفية لمحمد علي، ثم انتشر هذا الفن في عهد اسماعيل، فأقيمت التماثيل الميدانية في القاهرة والاسكندرية تمثل محمد علي وسليمان باشا ولاظوغلي، التي كلف بها النحات «الفريد جاكمار» الذي زين مداخل كوبري قصر النيل بتماثيل الأسود الأربعة، كما كلف «كورديه» بانجاز تمثال لابراهيم باشا.

٢ـ عصر التمغرب في مصر والجزائر وبلاد الشام والمغرب العربي:

نستطيع اعتبار عصر اسماعيل هو عصر التمغرب الثقافي، فلقد توافد على مصر الفنانون من أنحاء أوربا، وقاموا بتصوير المشاهد المصرية والأحياء والأسواق والحمامات والتقاليد الاجتماعية، ولعل أول معرض أقيم للوحات الفنانين المستشرقين، كان في دار الأوبرا التي أنشأها اسماعيل وقدم عليها اوبرا عائدة من موسيقى «فردي». ولقد حضر الخديوي هذا المعرض الأول من نوعه في البلاد العربية ١٨٩١ ، وقام بشراء لوحات من العارضين، وانقاد به الأثرياء والمتفرنجون فاقتنوا أعمالاً من العارضين من أمثال «بوجدانوف وراسنغي ورالليي». وتكرر هذا المعرض في عام ١٩٠٢ ، وحضر الخديوي المعرض، واقتنى منه، وأمر بيع اللوحات بالمزاد. وكان السعر الأقل خمسة وعشرين جنيها ذهبيا. وتهافت المصورون الفرنسيون على زيارة مصر، وكما يقول شارل رو «لقد رغب الفرنسيون أن يتأثروا بمصر، لأنها جذبتهم وفرضت أهميتها عليهم، ولأنهم أعجبوا بها وأحبوها».

وفي المتحف الوطني للفن الحديث في باريس أعمال «لاميل برنارد وبرفال وشارل كولله ودونمارير وألبير ماركيه وفان دونغن»: وهم من أشهر الفنانين الفرنسيين الذين زاروا مصر واستمدوا من مشاهدها ومعالمها أعمالهم الفنية التي استحوذت على اهتمام المتذوقين الأوربيين.

وفي متحف الفن الحديث في القاهرة أعمال مماثلة لنفس الفنانين، بالاضافة إلى أعمال، «هنري شوفاليه، ورروجيه شابلان ميدي، وبونديل، وجبيرو، وجان لامون، وجان ماربودون، ورونيه ميتارد، وفيرج سارا»، وغاستيه الذي اعتبر ممثلاً للمصورين الفرنسيين المستشرقين الذين أقاموا في مصر وصوروا معالمها، ولقد عرضت أعماله بعد موته عام /١٩١١/ في القصر الكبير في باريس وكانت بمجموعها متحفاً للحياة المصرية. ومن أشهر أعماله «زواج عائشة» و«بدويتان» و«العائلة».. وكان قد أقام في مصر منذ ١٨٩٨ وحتى ١٩٠٣. ومن المستشرقين الذين أقاموا في مصر زمناً وصوروا فيها، الايطالي «فورسيلا»، والانكليزي «كليمنت» والفرنسيون «جيرارده وغيوم وفرومنتان». وقد ترك هؤلاء مئات الأعمال الفنية التي تعتبر وثائق تاريخية تفيد في توثيق الحياة المصرية في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن العشرين.

وفي الاسكندرية عاش عدد من الفنانين الايطاليين من أمثال، «سانيير وسيفلتي وغولفاني وبيتشي» إلى جانب عدد من الفنانين اليونان مثل «انجلوبولو، وليتزاس والمصورة كرافيا».

لقد عاش الفنانون المستشرقون عصرهم الذهبي في مصر التي تميزت بآثارها المصرية القديمة كالأهرامات والمعابد، وآثارها الاسلامية التي تعود إلى العهود الفاطمية والمملوكية، كما تميزت بحياتها الاجتماعية الريفية أو المدنية المحافظة، فكانت بذلك مناخاً جديداً للفنانين الذين كانوا قد عرفوا الشرق من خلال الأساطير وقصص ألف ليلة.

ولقد تأكد تأثير الفن الغربي على الموهوبين المصريين عندما مارسوا التصوير في مدرسة ليوناردو دافنشي التي أسسها الايطاليون عام ١٨٩٨ وكان يعلم فيها الفنان روبرتي.

وأصبح حي الخرنفش محفلاً للفنانين الأجانب وفيه انتشرت مراسمهم، وأقيمت الحفلات الموسيقية.

إن أول مدرسة عربية للفنون الجميلة بمفهومها الغربي أنشئت عام ١٩٠٨ بحي درب الجماميز بتشجيع مادي من الأمير يوسف كمال، وكان من أساتذتها فورسيلا

الفنان المصور، وكالو أستاذ الزخرفة. وأخذت كلية الفنون الجميلة محل المعهد في عام ١٩٢٨ واستمرت تعلم الفن على الأصول الغربية.

أ ـ التمغرب والاحتلال الفرنسي في الجزائر:

وإذا كانت السلطة ممثلة بالخديوي اسماعيل أول من شجع قدوم المستشرقين من الفنانين والكتاب، فإن الاحتلال الفرنسي للجزائر في عام ١٨٣٠ كان العامل القوي والمسلح لدمج الحياة الثقافية في الجزائر بالحياة الثقافية الفرنسية، ونحن مازلنا نرى أعمال الفنانين الفرنسيين ماثلة حتى اليوم على جدران قصر الشعب في مدينة الجزائر.

وابتدأ الاستشراق الفني في الجزائر منذ زيارة دولاكروا التي ابتدأت في شهر يناير /١٩٣٢/، ومرّ خلالها بطولون وقادش وطنجة ومكناس ووهران ومدينة الجزائر. وهناك كتب يقول: «هنا نور الشمس يملأ السهول والصحارى، والحياة هادئة والفرح والنور في كل مكان، والجمال الطبيعي بألوانه الزاهية يدفع إلى التصوير».

كان يسجل انطباعاته في مذكراته وعلى قصاصات الرسوم وفي رسائله إلى أصدقائه. وعندما عاد إلى باريس، كانت هذه الوثائق زاده لتصوير روائع الحياة الشرقية التي استمر ينتجها حتى آخر أيام حياته، وكانت لوحته الشهيرة «نسوة الجزائر» رائعة الفن الاستشراقي الفرنسي كله.

ولقد كانت زيارة دولاكروا هذه فاتحة زيارة فنانين آخرين حققوا شهرتهم من خلال أعمالهم الجزائرية، مما جعل الجزائر من بعدهم قبلة الفنانين كما يقول الازاز، بل إن تيوفيل غوتيه يرى «إن السفر إلى الجزائر أصبح بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى ايطاليا».

ولقد بدا للسلطات الفرنسية أن التراث الفني الجزائري جدير بالحماية، وأنه باستطاعة المصور الفرنسي أن يستفيد منه، وأن يعيش في مناخ حضارة غريبة عن الحضارة الغربية، في جزء هام من أرض الحضارة الاسلامية، فرأت أن يفسح في المجال أمام الفرنسيين المتفوقين من خريجي مدرسة الفنون في باريس، لاستكمال دراستهم في مراكز ثلاثة احداها في بناء «فيلا عبد اللطيف» وهو بناء تقليدي

حسب الطراز الجزائري في القرن الثامن عشر. ومدة الدراسة فيه سنتان، وقد لعب هذا المركز دوراً كبيراً في تعريف الهواة الجزائريين بالفن الفرنسي، وبالمقابل في افساح ا لمجال أمام الفنان الفرنسي للاستشراق.

ومن أبرز هؤلاء الفنانين الذين أقاموا في فيلا عبد اللطيف كان «دوفرزن وهمبورغ وسابورو، ونيفلت ونواره والنحاتون بيغه ولودفيك بينو»

وفي مدينة الجزائر العاصمة أسست أول مدرسة للفنون الجميلة عام ١٩٢٠ وكان أساتذتها من الفرنسيين، ولقد خضعت للبرامج التعليمية الفرنسية لقد استهوت الحياة الجزائرية عدداً من الفنانين فأقاموا فيها فترات متباينة، على أن **«ايتيان دينه»** وجد فيها موطنه النهائي.

لقد كانت زيارته الأولى للجزائر عام ١٨٨٢ وكان في الثانية والعشرين من عمره، فناناً مصوراً درس أصول الواقعية الأكاديمية في مدرسة الفنون الجميلة في باريس. واستقر في مدينة بوسعادة وهي واحة رائعة في قلب الصحراء الجزائرية. وأصبح بوسعادياً إلى أقصى حد، ثم أصبح مسلماً يقرأ القرآن وحج إلى بيت الله الحرام ويتكلم العربية حاملاً اسم نصر الدين دينه، ولقد أوصى أن يدفن في بوسعادة.

لقد قدم هذا الفنان عددا ضخما من الصور الواقعية التي تعبر عن الحياة الجزائرية وعدداً من الصور الايضاحية التي زينت كتباً تحكي أشعاراً صميمية وقصصا شعبية، مثل كتاب «عنتر» و«ربيع القلوب» و«الفيافي» و«سراب» و«لوحته الحياة العربية» و«لم يكن دينه بعيداً عن الجمهور، فلقد تصدى لمعاني الحياة الانسانية، أما الاثارة الخفية في رسومه وسعيه لخلق الجو الملائم فإنها تقربه من الانطباعية إلى حد ما».

ب ـ تيار التمغرب في بلاد الشام:

إذا كانت الثقافة الأجنبية قد سيطرت على النشاط الفني في مصر والجزائر منذ بداية القرن الماضي، نظراً لسياسة التمغرب التي قادها محمد علي واسماعيل في مصر وقادتها في الجزائر السلطة الاستعمارية الفرنسية، فإن التأثير العربي لم يظهر في بلاد الشام «سورية ـ لبنان ـ فلسطين ـ الأردن». وفي العراق، إلا بعد تحررها من السيطرة العثمانية بفعل الثورة التي قادها الحسين وقد أعلن أن العالم العربي المتحرر

دولة عربية واحدة. ولكن اتفاقية «سايكس بيكو» السريه ثم اتفاقية سان ريمو رسخت التجزئة وأقامت حكماً منذ عام ١٩٢٠ يقوم على السيطرة السياسية والعسكرية الثقافية لقوى الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان، والانتداب الانكليزي على العراق وفلسطين والأردن. ولم يطل عهد الانتداب، فلقد استقلت هذه الأقطار في أقل من ربع قرن ولكنها بقيت مجزأة، ولذلك فإن حركة التمغرب الثقافي كانت متأخرة وبطيئة. ولم يكن واضحاً دور الفنانين الفرنسيين الذين قدموا إلى بلاد الشام، من أمثال دوفال وبينيون، ولقد أنجز دوفال أعمالا كثيرة في دمشق. تمثل أحياء المدينة، وفي حلب صور قلعتها الشهيرة كما صور في حماة النواعير.

لقد عمدت سلطة الانتداب إلى تدعيم التأثير الثقافي الأجنبي، فشجعت تدريس الفنون في المدارس وفق الأسلوب الغربي، وحسب توجيهات مباشرة من المستشارين الأجانب، كما شجعت الموهوبين على السفر إلى باريس وروما ولندن، وقدمت لهم المنح الدراسية الكافية، وكان المستشار تريس يلعب دوراً في نشر الجمالية الغربية من خلال برامج التعليم.

الفن الكنسي وأصوله الغربية:

إن جزء من العالم العربي كان قد انفتح على الثقافة الغربية بسبب الأواصر الدينية التي تربطه مع الكنيسة. فلقد كان الفن ضرورياً لتزيين الكنائس التي أنشئت في حينها على طراز روحي أو بيزنطي وكان لبلاد الشام دور كبير في تكوين هذا الطراز، نرى ذلك واضحا في المناطق المسيحية حيث آثار الأوابد السابقة للاسلام تحدد بدوات العمارة المسيحية التي انتشرت في الغرب.

ولكن هذه الأوابد كانت دائماً مزينة بالصور الجدارية، الفسيفسائية والفريسك، أو بالصور الزجاجية المثبتة على الشبابيك، وأحيانا هي مزينة بالتماثيل التي ترمز إلى المسيح والعذراء والحواريين.

واستمرت الفنون الكنسية حتى يومنا هذا، ولقد قام بتنفيذها غربيون أولاً، ثم لم يلبث أن قام الفنانون المواطنون أنفسهم بذلك، ومنهم من كان من القساوسة، كما تم في بداية عصر النهضة في ايطاليا، عندما قام «فرا انجيليكو وفرا فيليبوليبي» وهم من القساوسة بالتصوير الكنسي وبلغوا في ذلك شهرة ومجداً.

وفي لبنان يتحدث الدويهي في كتابه «التاريخ العام» عن فنان لبناني اسمه الياس الشدياق الحصروني الذي قام عام ١٥٨٧ وبتكليف من أنطون الجميل بتزيين كنيسة مار عبدا التي قد أنشأها في بلدة.

ويتحدث الدويهي عن تقاليد الفن الكنسي ويعيدها إلى بداية العهد المسيحي، وكان المصورون من الموهوبين الذين مارسوا الفن دونما معلم. ومن الفنانين الأوائل، عبد الله زاكر «١٦٨٤ - ١٧٤٨» الذي ترك لنا صوراً وجهية، وكنعان ديب الذي يتصف أسلوبه بواقعية صوفية، ونجيب يوسف شكري من دير القمر «١٨٩٧» ونجيب فياض وابراهيم صبري من بيروت ١٨٦٥.

د ـ في المغرب العربي:

في دول المغرب العربي، نرى التأثير الغربي في الفن أكثر وضوحاً منه في الشام، وذلك لطول عهد الانتداب فيها، ولقرب المغرب من أوربا.

ففي تونس أخذ الفنانون الموهوبون دروسهم الأولى في الفن الغربي في معهد الفنون الجميلة الذي أسسه، بيير بوايه المراقب العام للفنون في تونس، وكان مدير المعهد الفنان الفرنسي ارمان فيرغو وكان أسلوبه تقريرياً طبيعيا، وهو الأسلوب الفرنسي الذي نشره كورو وكوربيه مدير الفنون في فرنسا.

وقام المصور «الكسندر فيشه» بنشر فن الديكور المسرحي، وتولى تنظيم المعرض السنوي الدوري منذ عام ١٩٦٢ - ١٩٦٧.

ومن الفنانين الأجانب الذين أقاموا في تونس نذكر «بيرجول وبراك وفابيور وكجيان وموريس بيكار وموسى ليفي وموريس بيسموث وجول لولوش».

وفي المغرب خلق الاحتلال الفرنسي والاسباني منذ عام ١٩٠٧ ، المناخ اللازم لنشر الثقافة الغربية، واستطاع الفن الحديث أن يخترق الحصون التراثية الرائعة المتمثلة في الفن المغربي، المرابطي ـ الموحدي ، الذي وصل قمته في الرباط وفاس.

ولقد استطاع الحاكم الفرنسي، الجنرال ليوتي أن يزاحم التأثير الاسباني وأن يرسخ التأثير الفرنسي، دون أن يتمكن من إغفال أهمية التراث المغربي الرائع. لقد كانت تطوان مركزاً للنشاط الثقافي الاسباني، وفيها أنشأ الرسام الاسباني «بيير

توشي» مدرسة للفنون الجميلة وكان هذا الرسام مديراً للفنون في منطقة الحماية الاسبانية. وفي هذه المدرسة يدرس الهواة والموهوبون في الفن استعداداً للانتساب إلى المدرسة العليا في اشبيلية.

وفي الجنوب فإن ثمة مدرسة فرنسية أنشأها الفنان مار جويل كانت تؤهل الخريجين للانتساب إلى مدرسة باريس للفنون الجميلة.

هكذا فإن سياسة التمغرب الفني في المغرب، سارت من خلال المعاهد الفنية التي كان يدرس فيها أساتذة وفنانون غربيون، شأنها في ذلك شأن المدارس التي أنشئت في كل من الجزائر وتونس ومصر.

٣ـ نحو الفن الغربي في موطنه:

في لبنان أولا ابتدأت الدراسة في المعاهد الغربية نظرا للعلاقات الثقافية القوية التي كانت تربط لبنان بالغرب.

وكان داوود القرم «١٨٤٨ ـ ١٩٣٠» أول من مضى إلى روما لكي يدرس فيها، وقد أعجب بأسلوب رافائيلو وعند عودته قام بتزيين الكنائس بروائعه. دون أن يهمل الرسوم الوجهية، ومنها صورة البابا بيوس التاسع التي اعتبرها النقاد، لوحة من عصر النهضة.

لقد أصبحت روما قبلة الفنانين، اذ مضى حبيب سرور إليها عام ١٨٧٠ وعند عودته قام بتصوير الكنائس في القاهرة وفي بيروت.

ودرس خليل صليبي «١٨٧٠ ـ ١٩٢٨» الفن في ادنبورغ «انكلترا» ثم في باريس على يد المصور الرمزي دوشافان، وكان مأخوذاً بأعمال رونوار. وفي لندن أعجب بأعمال رينولدز وعندما عاد إلى بيروت أصبح الفنان الانطباعي الأول.

ولقد اتفق رواد الفن المصري محمود مختار ويوسف كامل وأحمد صبري وراغب عياد على اكمال دراستهم الفنية في باريس، بعد أن درسوا الفن في مدرسة الفنون الجميلة منذ أيامها الأولى وبإشراف أساتذة فرنسيين وايطاليين.

وسافر محمود مختار عام ١٩١٢ إلى باريس، واستمر فيها ثماني سنوات، وهناك حصل على الجائزة الأولى في معرض فن الشباب العالمي، واندمج في الحياة الفنية الباريسية، واستلم ادارة متحف غريفان لمدة عامين. وكان برفقته المصور أحمد صبري.

لقد اتفق يوسف كامل وراغب عياد على أن يدعم كل واحد الآخر بنفقات الدراسة، فدرس يوسف كامل في ايطاليا عام ١٩٢٨ ، ودرس راغب عياد في ايطاليا أيضاً وفيها تزوج من ايما كالي عياد، وهي فنانة لعبت دوراً في تغريب الفن المصري.

أما محمد حسن فدرس في لندن عام ١٩١٧ ، واتجه اهتمامه إلى النحت وفن المعادن. وفي الاسكندرية ظهرت مجموعة من الفنانين الذين لم يدرسوا في اكاديمية نظامية، بل أن أحدهم وهو محمود سعيد كان قاضياً درس القانون في باريس ١٩١٩ ، وفيها كان يتردد على مراسم الفنانين الفرنسيين ويتشبع بأصول الفن الحديث. أما محمد ناجي فلقد كان دبلوماسياً، وفي باريس تعلق بالانطباعية وتعرف على مونيه رائد الانطباعيين. ولابد أن نذكر جورج صباغ الذي هجر الاسكندرية وعاش في باريس، وفيها أصبح من مشاهير الفنانين، وكان قد درس الفن على يد عمالقة التصوير الفرنسي مثل موريس دوني وفاللتون.

وفي سورية كان عبد الوهاب أبو السعود رائد الفن الحقيقي معلماً متعدد المواهب، الأدب والمسرح والتصوير، وكان أول من درس الفن في باريس بترشيح من المستشار الفرنسي في عهد الانتداب.

ولقد تأكد الدور الغربي في نشأة الفن التشكيلي السوري، عندما مضى إلى إيطاليا عام ١٩٣٨ كل من محمود جلال المصور والنحات وصلاح الناشف المصور المبدع، ورشاد قصيباتي المصور الفسيفسائي وسهيل الأحدب.

لقد درس هؤلاء قواعد الفن الحديث الذي درسوه واطلعوا على روائعه في ايطاليا (روما وفلورنسا) وعادوا مزودين بكفاءة عالية ساعدتهم في نشر هذا الفن في المدارس الثانوية الأولى في دمشق وحلب وحماة.

على أن عدداً من الفنانين الأوائل مثل توفيق طارق وميشيل كرشه وسعيد تحسين كانوا قد تلقنوا قواعد الفن الغربي من الفنانين والمعارض التي قدمت في سورية.

٤ـ متاحف الفن الغربي:

آ ـ في القاهرة:

تولى محمد محمود خليل «باشا» رئاسة جمعية محبي الفنون الجميلة منذ عام ١٩٤٩ ، هذه الجمعية كانت تقوم على تعزيز الفن الحديث وتشجيع الفنانين وتنظيم معارضهم الفنية واستقبال الفنانين الأجانب. ووضع هذا الرجل أسس النهضة المصرية الحديثة.

ولقد قامت الجمعية بانشاء متحف الفن الحديث في القاهرة، وابتدأت ذلك بتخصيص قاعتين في مقرها القديم، ثم لم يلبث هذا المتحف أن نقل إلى بناء مستقل في سراي موصيري بشارع فؤاد ثم إلى سراي البستان وبعدها إلى فيلا زغيب، إلى أن استقل في بنائه الحالي. ويضم هذا المتحف أعمال الفنانين المصريين الرواد والأجيال اللاحقة، إلى جانب أعمال فنانين مشهورين في العالم. قام محمد محمود خليل بتشجيع اقتنائها إلى جانب أعمال فنية قام باقتنائها لحسابه وجعلها ضمن مجموعته، وكانت زوجته الفرنسية من هواة الفن الحديث الفرنسي قد ساعدته في عمليات الاقتناء. ولقد أوصى وزوجته بجميع مقتنياته من روائع الفن الحديث الفرنسي، للدولة على أن تبقى في قصره متحفاً عاماً.

إن متحف محمد محمود خليل هو شاهد على تطور الفن الفرنسي منذ «كورو ودياز وديني» إلى المدرسة الكلاسية المحدثة عند انغر إلى الرومانتية في أعمال دولاكروا عدا أعمال «ميله وجونكيد وبودان» الواقعية، إضافة لأعمال الانطباعيين من أمثال «مونيه ودوغا ورونوار وسيسلي وبيسارو»، ويزهو هذا المتحف بأعمال «لفان غوغ وغوغان».

ومن أعمال النحت الفرنسي، نرى في هذا المتحف نماذج لأعمال «هودون وبايير وكابرو ودالو ورودان»، وهم أشهر النحاتين الفرنسيين.

وعدا الأعمال الفنية فإن المتحف يحوي روائع من الفنون المنفذة من الأحجار الكريمة. ويحوي المتحف الوطني للفنون الجميلة في القاهرة مجموعة مماثلة، ولكنها تبدو أقل غنى، ومع ذلك فهي تتمم مجموعة متحف محمد محمود خليل ليصبح المتحفان معاً خزانة مصرية لروائع الفن الحديث في فرنسا خاصة.

ب ـ في الجزائر:

لقد اعتبرت فرنسا القطر الجزائري جزء منها ولذلك قامت بِفَرْنسة هذا القطر العربي المسلم إلى أقصى حد ممكن، وأصبحت اللغة والثقافة الفرنسية بديلاً للثقافة العربية ولغتها التي بقيت محصورة بالأمور الدينية.

ولم يكن رضوخ الشعب الجزائري لهذه السياسة الاستعمارية القاسية سهلاً، فكانت الثورات المتلاحقة دليلا على عزم الجزائر على الاستقلال والحرية التي تحققت في عام ١٩٦٢

ومتحف الجزائر هو جانب من جوانب الثقافة المفروضة، ولكنه مع ذلك حوى روائع الفن الفرنسي من نحت ولوحات، فكان بذلك مَعْلماً على طريق التغريب الفني الذي نفذته مدرسة الفنون الجميلة، وكان أيضاً مخزناً تزهو به اليوم مدينة الجزائر الحرة، لقد أنشىء هذا المتحف عام ١٩٣٠ وضم أعمالا نحتية تعود إلى القرون الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث. وفيه مجموعة نحتية مؤلفة من مئة وخمسين تمثالاً برونزياً لفنانين فرنسيين مشهورين من أمثال رود وباير.

أما أعمال التصوير فهي تمثل تطور الفن الفرنسي والايطالي والهولندي، من أبرزها أعمال للمصورين «ليوتارد ودولاكروا وراؤول دوفي وماركيه وماتيس ودوفرزن وفرومنتان».

٥ـ انتشار مدارس الفن التشكيلي:

آ ـ الواقعية:

مر الغرب بمراحل فنية ابتدأت بالواقعية وانتهت بالتجريدية، وبين هذين الأسلوبين كانت ثمة أساليب مثل الانطباعية والوحشية والتعبيرية، وهي مدارس تحاور الواقع مع احترام لذاتية الفنان. ثم خرجت الأساليب عن الواقع تماماً في

الاتجاهات السريالية التجريدية لكي تستمد مواضيعها من عالم الحلم واللامعقول أو من عالم اللاشيء والمطلق.

ولم تتسرب هذه الاتجاهات المتطرفة إلى العالم العربي إلا متأخرة، مع أنها ظهرت في بداية هذا القرن. وإنما استهوى الفنان العربي المهارة المتمثلة بالواقعية، فلقد كان الواقع معيار المقدرة الفنية، وكان الفنانون المستشرقون يصورون واقع الحياة والمشاهد الطبيعية بدقة خارقة، كما كانت المدارس الفنية تفرض الأساليب الأكاديمية الحازمة، كما هو شأن مدرسة باريس.

ولكن الواقعية في الفن لم تكن من تقاليد الفنون الاسلامية، ولم يألف الفنان العربي الواقعية في رسومه الترقينية التي زين بها المخطوطات، أو التي زخرف بها القاعات داخلياً. وبصورة عامة لم يفهم الفن التشكيلي في البلاد العربية إلا من خلال الرقش العربي ومن خلال الخط الذي أبدع فيه العرب. وأصبح من مظاهر عبقرية المبدعين. ولذلك فإن الواقعية وقد أدهشت العرب بقوة البراعة فيها، كانت أشبه بالاختراع الجديد الذي استهوى الراغبين بنقل صور شخصية أولاً، في وقت لم تكن آلة التصوير قد شاعت تماماً.

ب ـ نحو الاتجاه الانطباعي:

تطور الفن في الغرب تطوراً سريعاً منذ ظهور الانطباعية في باريس عام ١٨٧٤ ، هذا الاتجاه الذي خرج عن الواقع، عبر عن رؤية فنية مستقلة عن الطبيعة إلى حد بعيد، فإذا أطلق عليها اسم الانطباعية اشارة إلى لوحة مونيه «انطباع شروق الشمس»، فإنها في الواقع تمثل موقفاً ذاتياً إزاء تأثيرات نور الشمس على الأشياء، هذا النور المؤلف من ألوان الطيف السبعة التي أصبحت شاغل الفنانين للتعبير عن موسيقى لونية تعتمد أسساً علمية تقوم على مكتشفات علم الضوء الحديث. ولقد انتقلت هذه المدرسة إلى العالم، ووصلت إلى البلاد العربية متأخرة في بداية هذا القرن، وأصبحت الأسلوب الدارج، نراها في مصر عند محمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل. كما نراها في لبنان عند قيصر الجميل وعمر الأنسي ورشيد وهبي وناديا الصقيلي، وفي سورية فإن نصير شورى وميشيل كرشه ممثلان ناجحان لهذا الاتجاه، أما في العراق فلقد عبر عاصم حافظ وفائق حسن عن حسن تقديرهما لهذه

الانطباعية الجديدة. ثم ظهرت أجيال لاحقة واسعة النشاط في جميع أنحاء البلاد العربية، استهوتها الانطباعية لما احتوته من تلوين وحركة وتعبير وحرية ابداعية. ومن المؤكد أن هذه النزعات، قطعت علاقتها المباشرة مع مفهوم الانطباعية، وأصبحت تتحرك في مجال إعادة تكوين الواقع والألوان بحرية واسعة، لم تلبث أن أوصلتها تلقائياً إلى اتجاهات تتجاوز الواقع والمألوف، يمكن أن تدخل تحت عنوان السريالية التعبيرية والتجريدية.

جـ ـ السريالية العربية:

لقد استحضر الشاعر السريالي المصري جورج حنين الذي عاش في فرنسا وانضم إلى مدرسة اندره بروتون شاعر السريالية، تباشير هذا الاتجاه وكان أول أديب سريالي، ولقد شاركه رمسيس يونان كتابة وتصويراً، في التعريف بهذا الاتجاه الفرنسي الذي كان قد ظهر في باريس منذ عام ١٩٢٢ ، على يد شعراء مثل بروتون وإلوار، ومع مصورين من أمثال تانغي وماغريت ثم سلفادور دالي. والسريالية تقوم على تصوير عالم اللاشعور وعالم حلم اليقظة وعدم الوعي، ولقد ربطت أحياناً بأمراض ازدواج الشخصية كالبارانويا.

واستهوى هذا الاتجاه فنانين عرب آخرين، مثل روبير ملكي وكمال حسين في سورية وسمير أبي راشد وسعيد عقل وعارف الريس في لبنان، وجوليا ساروفيم من فلسطين.

أما العراق فلقد قدم نظريو الفن من أمثال شاكر آل سعيد أفكاراً في النظرية والممارسة السريالية، وكان قتيبة الشيخ نوري والنحات الكبير جواد سليم وخالد المدفعي ومريان السعدي وماهود أحمد من ممثلي الاتجاه السريالي في بعض مراحلهم الابداعية.

وفي المغرب ظهر من السرياليين أحرضان محجوبي الوزير والدبلوماسي والشاعر، وفريد بلكاهية ومحمد شبعة ومحمد غالين. أما في الجزائر فلا بد من ذكر رزقي زرارتي وفي ليبيا محمد شعبان وفي الكويت خليفة القطان في أسلوبه الذي سماه (السير كليزم).

٦ ـ العودة إلى الهوية الأصلية من الفن:

هل يستمر التمغرب الفني طويلا؟.. إذا كان أسلوب الفن الغربي وجماليته قد وجدت محلاً متزايداً في الثقافة الفنية الحديثة، إلا أن عدداً من الفنانين فطن إلى تراث الفن القديم، وبخاصة الفن المصري، أو الفن الشعبي، وحول تيار الفن الحديث باتجاه هذه الفنون، فكان محمود مختار باعث الفن المصري في فنه الحديث المتمثل في العمل النحتي الرائع المسمى (نهضة مصر) والذي نراه ماثلاً أمام الجامعة المصرية، وكان قد أنجزه مع ذلك في باريس. وأصبح راغب عياد زعيم الاتجاه الشعبي في مصر، وبدا سعيد تحسين مكملاً لمسيرة هذا الاتجاه الشعبي في سو رية، وكذلك فعل عطا صبري في العراق. بينما استمر أكرم شكري الذي سافر إلى انكلترا عام ١٩٣١ محافظاً على أسلوبه الغربي وتابع فائق حسن الذي درس في باريس، انتسابه للمدرسة الفرنسية.

إن حركة التمغرب التي اندفع إليها الموهوبون العرب بتشجيع من السلطة الوطنية أو السلطة الأجنبية صاحبة النفوذ، اعتمدت على انتشار الأعمال الفنية الغربية التي كان الفنانون الأوربيون يمارسونها في بلادنا العربية ويعرضونها على الجمهور العربي الذي كان يعجب بهذه البراعة الواقعية في تصوير الوجوه والأشياء، ولكنه لم يكن يرى في هذا العمل مزاحماً لأشكال الفن التقليدي، ولم يتوقع أن يصبح هذا الفن الغريب فنا شائعاً في بلاده، واستمر الجمهور حتى عهد قريب يرى في أعمال الفن التشكيلي التصوير والنحت، غرابة لم تستقر في ذوقه وتقديره ، إلا عندما انتشرت وأصبحت مادة مقررة في التدريس العام. ومع ذلك فإن حذراً بالغاً كان ينتاب الناس من الحركة الفنية، ولم يتقارب الفنانون العرب مع الجمهور، إلا عندما حاولوا الرجوع إلى أصول الفن العربي ومفاهيمه، لابداع فن يعبر عن الشخصية الثقافية العربية، ويتحرر من الهوية الغربية.

لقد استطاع الفنان العربي أن يعرّب الفن التشكيلي، ولقد وجد الطريق أمامه ممهدا، بعد أن انتشرت حركة الاستشراق الفني، هذه الحركة التلقائية التي تكونت بسبب أزمة الفن الأوربي ولجوء الفنانين إلى عوالم ومناخات فنية غربية، يمتاحون

منها مواضيع وأساليب تغني الفن الحديث الأوروبي، وتنقذه من المجانية والعدمية التي انزلق إليها.

والحق أن بعض الفنانين من أمثال هنري ماتيس الفرنسي وبول كلي السويسري تمكنوا من اكتشاف أسرار الفن الغربي وتبنيها في أعمالهم التي تضمنت مشاهد من الحياة والأفكار والأشخاص العرب.

ونستطيع القول أن الفن التشكيلي الحديث في البلاد العربية ابتدأ ينفصل بوضوح عن تأثير الغرب، لكي يصبح فناً عربياً هو امتداد للفن التقليدي الأصيل.

مراجع الفصل الثالث

١- عبد الرحمن الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار - طبعة بولاق

٢- بدر الدين أبو غازي: الفنون الجميلة في مصر - جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة - القاهرة ١٩٧٥

٣- E.Delacriox: les Correspondences Generales. Publiee par A.Joubin-Paris 1935-1938

٤- M. Serullaze: Delacriox - Aquarelles du Maroc-Paris 1951

Ph. Burti: Eugene Delacriox a Alger 1883

٥- J.Alazard: L'Orient et la peinture française au XIX siecle

٦- انظر كتابنا: الفن والاستشراق - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٣ ص٩٠-٩٨

٧- سيد أحمد باغلي: نصر الدين دينه - الجزائر ١٩٨٣ ص١٨

٨- M.Sijilmassi: La Peinture Marocaine - Casablanca Arthaut - 1975

٩- A.Kader Rizk: Guide du Musse M.Khalil et sa femme - Preface - Le Caire 1963

١٠- J.Abou Rizk: Regarde sur la peinture au Liban-Beyrouthe - 1956

١١- A.Azar: L'eveil de la concience picturale en Egypte-. Le Caire 1954

١٢- كتابنا: الفنون التشكيلية في سورية المجلس الأعلى للفنون - دمشق ١٩٦٣

١٣- J.Alazard: Cent Chefs d'ouvre du Musee National des Beau Arts d'Alger 1951

١٤- كتابنا: الفن الحديث في البلاد العربية - طبع اليونسكو - دار الجنوب - تونس.

الفصل الرابع

البحث عن الهوية

١ - بين الهوية والتبعية
٢- الدعوة الى تأصيل الابداع
٣- البحث عن الجمال المحض
٤- فن واحد ذو جمالية متميّزة
٥- محاولات تأصيل الفن الحديث

البحث عن الهوية

١ـ بين الهوية والتبعية

منذ بداية هذا القرن كان الانفتاح على الثقافة مبرراً إذ كان لابد أن نغذي ثقافتنا الناشئة بمعطيات الثقافة العالمية المعاصرة التي تقدمت بسرعة خارقة. ولكننا عندما وقفنا أمام هذه التيارات الثقافية الغربية الجامحة وقفنا عراة مجردين من أي ثقافة قومية صحيحة، بل كان ما علق بأذهاننا من خرافات وترهات ثقافية شيئاً أساسياً في ثقافتنا التقليدية، وهكذا اجتاحتنا الثقافة الغربية بكل قوتها ونحن في أشد حالات الوهن القومي، لأننا لم نعتمد على جذور أصيلة في مجابهة زبد الثقافة المستوردة، وعندما تمالكنا نهوضنا وجدنا أنفسنا في ضيا ع شبه كامل لذاتيتنا الثقافية، ولم نستطع أن نكون ثقافة قادرة على مسايرة التطور السريع للثقافة الغربية، فكان هذا التناقض الذي اكتشفناه متأخرين، بين ثقافة غائبة أو مغلقة وثقافة متقدمة تفد إلينا من أكثر من طريق، طريق المستعمر أو المثقفين أو أي طريق من طرق الإستيراد أو الغزو الثقافي. وكنا نحاول منذ بداية هذا القرن أن نخفف من هذا التناقض، ولكننا وجدنا أنفسنا أمام مشكلة ليس من السهل حلها دون معطيات ومنطلقات قومية واضحة.

لقد استطاعت الثقافة الوافدة أن تحتل أماكن بارزة في ثقافتنا الجديدة. والواقع أننا نحن الذين صنعنا مشكلة الاحتلال الثقافي، ومازلنا نحمي استقرار الغزو الثقافي في تفكيرنا وسلوكنا واتجاهاتنا، ندافع عنه في جميع المجالات. إنها الدونيّة المبثوثة في صفوفنا بل في عقولنا وبخاصة عقول الطليعة التي ارتمت بأحضان المستورد الثقافي، ولم تلق بالاً إلى التراث بل فرضت حَجراً عليه. لذلك فإن الحديث عن الأمن يبقى صعباً طالما أن الشعور بالدونية قائماً، وطالما أن الاعتقاد مازال شائعاً من أن ما أخذناه عن الغرب وما نأخذه هو خير ما يساعدنا على النهوض والتقدم، وإن كل محاولة لما يسمى بالتأصيل إنما هي دعوة إلى تجميد التطور والعودة إلى الماضي. إننا بذلك نجرد أنفسنا وفكرنا وعقولنا من جميع معطيات ثقافتنا وتراثنا، ونظهر بمظهر المسلوب المتعري أمام الغزو الثقافي، فنسكب بهذه القوالب الاستعمارية التي أزالت بعض ملامح ذاتيتنا الثقافية. ولابد أن نلاحظ أمراً هاماً، أن الذين نادوا بالأخذ عن الغرب وتقليده في إنتاجهم ومبتكراتهم لم يلقوا تأييداً في الغرب ذاته، فلم يحصل واحد من المفكرين أو الأدباء أو الفنانين الذين انضووا تحت النزعات التمغربية على أن يكوّن مدرسة عالمية ينضم إليها جيل من التابعين أو يصفق لها جيل من المثقفين.

بل إن الذين أحرزوا ما أحرزوه من الشهرة أو المجد، هم أولئك الذين استطاعوا أن يعبروا عن انتماء صادق لأمتهم وحضارتهم، وحتى ولو كان الواحد منهم من البسطاء أو من عامة المثقفين.

لقد اختلف الأمر اليوم فلم تعد تبريرات الإنفتاح التي انتشرت حتى الحرب العالمية الثانية مسوغة، فلقد استطاعت الأمة العربية أن تكشف أكثر فأكثر عن مقوماتها الحضارية والثقافية وإمكانياتها الاقتصادية والبشرية، وأصبح بإمكانها أن تتكيف أكثر مع المستقبل، وأن تحافظ على ذاتيتها الثقافية وأن تكيف بين تراثها ومستقبلها، تم ذلك بعد استكمال أسباب التحرر السياسي وبعد نضوج الوعي الثقافي الذي انتشر بسرعة بعد النصف الثاني من هذا القرن. والذي دفعنا إلى تثبيت ملامح ذاتيتنا الثقافية.

وثمة حركة كنا نسميها حركة التأصيل في الفكر العربي قامت كي تجابه نزعة التقليد والتبعية وتقاوم الأستلاب الغربي لثقافتنا، وقد يكون من الأفضل أن نحّدد تسمية هذه الحركة فنقول أنها «تعريب الفكر» أي أن نعيد إلى فكرنا هويته، فكلمة التأصيل شاملة ولكننا بالنسبة لنا نحن العرب فلابد من استعمال كلمة أكثر تحديداً وهي التعريب.

ولكن كيف نستطيع أن نعرّب فكرنا؟ كيف نستطيع أن نعود إلى فكرنا وثقافتنا الذاتية الأصيلة؟ والمؤكد أن ذلك لن يتم عن طريق رفض عصبي لمعطيات الحضارة العالمية، فقد يكون هذا العمل ونحن لم نجهز أنفسنا بالثقافة الذاتية الصحيحة خطراً جداً ويتركنا في حالة العدم الثقافي. نحن إذن أمام ثقافة تراثية وثقافة عصرية. فهل علينا أن نوفق بينهما لكي نحقق ما أسميناه بالتحرر الثقافي؟ لابد أن نعيد إلى الذاكرة بعض المصطلحات التي أصبحت دارجة دونما تدقيق كالتراثية والمعاصرة. فالتراثية تداخلت مع الأسف بالماضي، فكان لابد أن نميز بين الماضي وهو الزمن الذي انقضى ولا مجال لعودته، وبين التراث وهو جماع الحضارة المشخص بالمأثورات والمكتوبات والمبدعات. ولقد حاول التفكير اللامنتمي أن يخلط بين الماضي والتراث لكي يبرر الحاضر السياسي والتبعية الثقافية. أما المعاصرة فليس المقصود منها إلا تقليد المنجزات الراهنة التي يقدمها الغرب، ولقد استمر تأييد هذا الاتجاه من الطليعة المثقفة والسياسية، إلى أن بدأت بالظهور النزعات الإيديولوجية والثورية التي سعت إلى تأكيد الوجود القومي والثقافي المتحرر. وعملت على حماية الذاتية الثقافية التي ابتدأت باسترجا ع مقوماتها.

إن المعاصرة نزعة تحمل في باطنها معنى الإستلاب ومعنى تحريف الذاتية، وفي ظاهرها تعني الانفتاح على الثقافة واكتساب المزيد من المعرفة المستحدثة.

ونحن مع اعترافنا بأهمية الحوار الثقافي فإننا لا نقبل «المعاصرة» بالمعنى الباطني لها هدفاً لثورتنا الثقافية، بل نسمي بديلاً عن المعاصرة «المستقبل». فعندما نتحدث عن الذاتية الثقافية فلا بد أن يكون في حسابنا البحث عن مستقبل ثقافي هو استمرار لمسيرة الإثراء الحضاري التي ابتدأها السلف أو ابتدأها كل واحد منا متمثلاً بأصوله الأولى.

إن عملية متابعة البناء الحضاري مسألة هامة في حركتنا القومية وفي مساهماتنا الإنسانية، ولقد كان الإنقطاع الذي تم في عهد الإنحطاط خطيراً، حتى بات يهدد الوجود القومي كله بالزوال، ولقد زاد في خطورة الأمر ذلك الإنعطاف المستمر نحو ثقافة غريبة. لقد تحول الإنتماء القومي بإتجاه ذاتية مبهمة مغلقة، وكان هذا مآل ذلك الإنقطاع عن الجذور الثقافية التي أقامت دعائم وجودنا القومي.

إن الوحدة القومية التي نسعى إلى تعزيزها إنما تتمثل بتلك الوحدة الثقافية التي أقامتها أجيال متعاقبة تنتمي إلى مفهوم واحد وفكر واحد وعقيدة وحدانية مشتركة، وكانت هذه الوحدة هي رمز قوميتهم الموحدة، فالقومية كما نراها ليست إمتيازاً ونزوعاً عرقياً أو عصبياً، بل هي الذاتية الثقافية، هي الحضارة ذاتها. ولقد اشتركت الأجيال على اختلاف مذاهبها ونحلها ومواطنها بصناعة هذه الذاتية الثقافية، ولم يفكر واحد من أمثال ابن رشد أو ابن خلدون أو المعري أو الفارابي أو ابن سينا أو صلاح الدين أن يفعل ما فعل لخدمة خصيصة ينتمي إليها، بل إنما قدم ما قدمه نتيجة تفاعله مع فكر شامل وحداني ينتمي إليه، وهذه التفاعلات المتوازية قدمت سمات الحضارة الواحدة، وانتماء الناس إلى هذه الحضارة كوّن ذاتية ثقافية واحدة أصبحت موجودة بالفعل وليس بالقوة.

إن الحفاظ على الذاتية الثقافية وحمايتها هو الطريق إلى التحرر الثقافي والسيادة الثقافية. وكما قلنا في البداية، فإن أسباب إنحلال الذاتية الثقافية لم يكن يبتدىء من عدوان خارجي وحسب، وإنما تأكد من دعوة داخلية، وهو لا يستمر بفعل غزو ثقافي علني بقدر ما يستمر بفعل عقدة التبعية الثقافية للغرب.

فكيف نستطيع أن نوضح الخطورة من استمرار الدعوة إلى التمغرب واستمرار عقدة الأوروبية في نفوسنا، ثم كيف نستطيع أن نعتبر التبعية الثقافية جريمة قومية.

لاشك أن الإنسان العربي اليوم أصبح أكثر من أي وقت مضى قادراً على إدانة التبعية الثقافية. ومقارنة بسيطة بين الواقع العربي قبل جيل واحد وواقعنا الحالي رغم ظروفه الصعبة، تبين الوثبة التي حققها إنساننا في أكثر المجالات. ولكن لابد من إعتماد «منهج» لتحقيق التحرر الثقافي، وآلة هذا المنهج هي الإنسان المنتمي الذي ننشؤه معافى من العقد الدونية ومن السلفية الخرافية أيضاً.

إن ثمة طاقة موحدة ضخمة ترفد هذا الإنسان وتجعله أكثر قدرة على تحقيق المنهج. ولكن هذه الطاقة البشرية والمادية والثقافية ليست طاقة متحررة، ومازالت معرضة للإستلاب بسبب عدم التمكن من ترشيدها، بل إن هذا الإستلاب انقلب إلى نوع من الإفلاس.

فلقد نفخ الأمبرياليون في بالون الطاقة حتى أوشك على الانفجار، ولم نستطع أن نستفيد من ضخامة الطاقة، فلا الملايين الخمسون بعد المائة من العرب استطاعت أن تضع حداً لعدوان اسرائيلي لاحد لوقاحته وتحديه. ولا مئات المليارات من الدولارات البترولية استطاعت أن تحقق أبسط حدود التكامل الاقتصادي، ولا عراقة التراث وروعته الواضحة على أكبر رقعة من المعمورة، من الأندلس حتى أندونيسيا استطاعت أن تحررنا من عقدتنا الدونية إزاء الحضارة الغربية.

وكان لابد من ترشيد هذه الطاقة. فالطاقة البشرية الضخمة التي غرقت في إرهاصات عصبية أو مذهبية ومضت قدماً في تسييس الدين والمذهب، أو سعت إلى استيراد إيديولوجيات عجيبة وفرضتها على المجردين من ذاتيتهم التاريخية والقومية، هذه الطاقة تعيش أقسى أنواع التشرذم والإنقسام.

والطاقة المادية أصبحت أرقاماً مجردة لم نستطع ترجمتها إلى واقع متقدم إلا ضمن نسب ضئيلة جداً. والطاقة الثقافية مخزونة في دور المخطوطات والمتاحف نزورها أيام الأعياد والجمع.

إن عاملاً مشتركاً بين هذه الطاقات الثلاث بقي منفصلاً عن الإنسان العربي، وهذا العامل هو الإنتماء، لقد تغلغلت في المجتمع العربي نزعات سياسية مذهبية وعصبيات مختلفة قضت على وحدة الإنتماء العربي، حتى في مجال الدين، فلقد أصبح هناك عشرات المذاهب والشيع والاتجاهات.

وسرى مع تضخم الطاقة النفطية تحول في مفهوم الإقتصاد، فليس الدخل القومي نتيجة العمل المشترك المتضامن، بل نتيجة تدفق آبار لا يسهم في إنتاجها إنسان، ولذلك انفصل النفط عن فعالية المجتمع لكي يرتبط بمفهوم الكنز الطارىء، وانقلب الاقتصاد من اقتصاد عمل إلى اقتصاد حظ، وأصبح الإنتماء إلى الثروة المادية إنتماء عفوياً مجانياً.

وشأن الانفصال عن الطاقة الثقافية تحدثنا عنه بإسهاب، بل أصبحت هذه الطاقة شيئاً ميتاً، وفي أحسن الحالات أصبحت فولكلوراً ومتحفاً، وقطعنا أي انتماء بهذه الطاقة على حساب المعاصرة. ويبدو الوثاق المشترك الذي يربط بيننا وبين هذه الطاقة مفقوداً، وبمعنى آخر إننا منفصلين عن هذه الطاقة.

وسواء كانت الطاقة بشرية أم مادية أم ثقافية، فهي مشتركة بين أفراد هذه المجموعة، فالناس ارتبطوا بروابط كثيرة من أهمها اللغة والدين والتاريخ، والثروة الاقتصادية متكاملة بين أبناء هذه المجموعة ولا تنمو إلا بتحقيق التوازن بين الاستثمار والأزدهار، والطاقة الثقافية هي نتاج الأجيال المتعاقبة على إختلاف مشاربهم وضمن إطار حضاري واحد.

وترشيد هذه الطاقات إنما يتحقق بالإنتماء الكامل لهذه المجموعة الموحدة المتجانسة، وإلى هذه الطاقة المادية العامرة وإلى هذه الثقافة العربية الواحدة.

ومسألة الإنتماء ليست حديثاً في العنصرية أو دعوة تكتيكية لتحقيق نظام، وإنما هي مسألة حماية الذاتية؛ مسألة توضيح ملامح الشخصية الحضارية والتاريخية لمجموعة من البشر.

وعندما نعيد السؤال عن طريقة حماية الذاتية الثقافية أو الشخصية الحضارية، يتبين لنا المعنى الحقيقي للأمن الثقافي الذي لا نراه متحققاً، لأننا نضيع في حقول اللاإنتماء متنقلين من ثقافة وافدة إلى ثقافة غازية مستمرئين هذه التبعية، ومعلنين بصوت جهوري أننا نبحث عن التقدم، عن العصر الجديد. ونرفض الحضارة بكل آثارها وأحداثها.

إن الخلط بين الماضي والتراث، بين المعاصرة والتبعية، بين الذاتية والعالمية، بين الإنفتاح والتبعية، أورث لنا مركباً من الإنحرافات التي جعلت حدودنا مفتوحة لوباء مستساغ مازال ينهش من وجودنا الثقافي، ورغم بوادر الوعي فلقد تركنا تائهين في دوامة الهوية والتبعية، كما يبدو واضحاً في قطاع ثقافي محدود هو قطاع الإبداع الفني الذي ينفرد به هذا الكتاب.

٢ـ الدعوة إلى تأصيل الإبداع:

مر الفن الحديث في البلاد العربية بمرحلة طويلة كان فيها يستمد أصوله من تقاليد الفن الأوربي الذي انتشر واسعاً في العالم، وكانت الثقافة العربية قد انفتحت نحو الغرب بدافع التقدمية والنهضة، وعندما أنشئت معاهد وكليات الفنون الجميلة في العواصم العربية، كان المنهج وكانت البرامج المتبعة مستقاة من الأصول الأوربية، كذلك فإن الفنانين الذين درسوا الفن في أوربا، عادوا ومعهم مكتسباتهم الغربية ثم إن الفن الحديث جديد في عالم الثقافة العربية، وتقاليده وجماليته مختلفان عن تقاليد وجمالية الفن العربي.

ولذلك فإن الفنان العربي لم يكن بمقدوره في البداية أن يوائم بين الفنين أو بين مفهومي هذين الفنين، وعندما نادينا منذ الخمسينات بضرورة تأصيل الفن العربي، لم يكن قصدنا العودة الكاملة إلى الماضي لاستنساخ الفن العربي، بل كان قصدنا أن يقوم الفن الحديث ومن خلال مناخ الثقافة المعاصرة على أصول عربية، لها جذورها في مظاهر الفن العربي عبر التاريخ. ونحن نرى انه ليس من خيار أمام الفنان العربي في التوجه إلى فن آخر غير الفن العربي، كما نعتقد أيضاً أنه ليس من فن أصيل لا يرتبط بظروف العصر الفكرية والثقافية والفنية، ولهذا أيضاً فإنه ليس من خيار أمام الفنان أن يكون أصولياً فقط أي مقلداً وناسخاً للفن القديم، أو أن يكون معاصراً فقط، أي مقلداً لتيارات الفن الحديث في العالم. فالفن العربي يتجه ولا شك نحو التأصيل ضمن شروط العصر.

توضيح فلسفة التراث:

لم تكن الدعوة لتأصيل الفن دعوة عاطفية، صحيح أن بناء الإنسان العربي يتطلب أيضاً روحاً حضارية عربية. والفن كغيره من النشاطات الإبداعية، إنما يعبر عن روح أمة، ولإن هذه الروح إنما تتجسد في معطيات الحضارة، والفن أساس في هذه الحضارة، فإن بناء الشخصية الثقافية العربية لابد أن يعتمد على التراث الفني.

ولقد كان لابد من دراسات تسعى إلى توضيح أبعاد فلسفة هذا التراث الفني، وإلى تنظيره وتنقيته من الأفكار الثابتة التي علقت به والتي وصمته بأنه مجرد تزويق.

كما لابد أن نتجه إلى إبراز تلك الخلفية الفلسفية للفن العربي مما دعوناه بالجمالية العربية، وأن نحلل الرقش العربي، من حيث هو فن تجريدي يقوم على تشكيلات نباتية هي رموز صوفية. كذلك قمنا بتحليل التصوير التشبيهي سواء كان ترقيناً IIlustration أو كان نمنمة Miniature وعرضنا الأسباب الحقيقية لعدم المحاكاة والتناسب وإملاء الفراغ في اللوحة، وتحدثنا عن منظور روحي مختلف تماماً عن المنظور الهندسي في الفن الأوربي.

٣ـ البحث عن الجمال المحض:

إن النزوع إلى التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد أن تتجه نحو الجمال المحض «الجمال بذاته»، وليس نحو جمال الأشياء، وهو جمال تسعفه الحاجة المادية والضرورة.

أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة، هو جمال فني وليس هو جمال نسبي مرتبط بأهمية الشيء، فالفنان الأوربي كان يرسم الوجه الأجمل، والثوب الأكمل والطبيعة الأكثر بهاءً، وكان يرفض أن يرسم وجهاً مشوهاً أو أطلالاً أو قذارة ما، كما أصبح يفعل في عصرنا الحديث، ذلك أن الجمال في فنه كان جمال الشيء قبل أن يكون جمال الفن.

الفن العربي مرتبط ولاشك بالفكر الوحداني، وهو فكر إسلامي، ولكنه أيضاً فكر فلسفي يحدد موقفاً من الأشياء ومن الخالق، فالله واحد لأنه مطلق، أما الأشياء فهي نسبية ولكنها مع ذلك آية من إبداع هذا الخالق المطلق، ولقد وجد الفنان العربي والمسلم أن إتجاهه نحو صيغة مطلقة يقربه من أساس الأشياء وليس من صورتها التي يجب أن تكون رمزية تصدر عن خياله وتصوره.

ولابد أن هناك أفكاراً أخرى يمكن أن تدخل في بناء النظرية الفنية العربية، عرضناها في كثير من مؤلفاتنا.

آ ـ أصول الفن العربي:

الفن العربي قبل الإسلام، ليس هو فقط فن اليمن والجزيرة العربية خلال الألف الأول قبل الميلاد. بل هو الفن الذي ظهر في جميع البلاد العربية، من الرافدين إلى

سورية وحتى المغرب العربي، ذلك أن الحضارات القديمة التي يطلق عليها إسم الحضارة السامية هي حضارة عربية، يشهد على ذلك اللغة والأدب ووحدة مفهوم الفن، والفن الإسلامي الأول كان إمتداداً للفنون المنتشرة في البلاد العربية قبل الإسلام، وهي فنون فارسية وبيزنطية ولكنها شرقية أخذت مقوماتها من الفنون الرافدية والسورية السابقة لها.

وعلى هذا فإن الفن الإسلامي غير العربي، على الرغم من وحدة أواصره مع الفن الإسلامي العربي، فإنه يتميز بتأثيرات تراثية محلية، على أن مفهوم الفن العربي كان منتشراً تبعاً لإنتشار الفكر الإسلامي واللغة العربية وبنفس القوة.

ب ـ تقييم الفن الحديث:

إن عملية تقييم الإنتاج الفني الحديث مختلفة بإختلاف الغرض من التقييم، فإذا كان غرضنا هو أن نحسن قراءة وتذوق العمل الفني وأن نعرّف به تعريفاً صحيحاً، كان لابد أن نقيم نقدنا على دراسة معمقة للأصول الفنية والجمالية التي ينتسب العمل الفني إليها. فإذا كان العمل الفني واقعياً أو سريالياً أو تجريدياً، فإن دراستنا لابد أن تعتمد على مفاهيم الفن وفلسفته ومدارسه في الغرب. ويجب أن نوضح أنه أصبح للفن في العالم الغربي جماليات متعددة، فالفن التجريدي أو فن الأوب آرت لا يمكن أن يفهم من خلال علم الجمال التقليدي في الغرب.

أما إذا كان غرضنا من التقييم هو تحديد الأصالة في العمل الفني، فإننا بذلك لابد أن نعتمد على الأسس الجمالية الخاصة بالفن الذي ندرسه، لذلك فنحن ننادي بضرورة تقييم الإنتاج الفن العربي على أساس إنتمائه العربي، ذلك أن هذا الفن يعيش في مناخ الحضارة العربية والقضايا المصيرية العربية، وينزع إلى خلق مستقبل عربي. ولقد مضى عهد ا لإستعمار الثقافي وعهد الإستيراد الفكري والفني، وجاء عهد الاستقلال الثقافي وعهد بناء إنسان عربي له رسالة حضارية لابد أن يؤديها في العالم المليء بالتناقضات والغموض والقلق.

٤ـ فن واحد ذو فلسفة جمالية متميزة:

لم تكن مهمتنا أن نضع أسس أسلوب فني معاصر، فنحن لا نسعى إلى تحديد معالم أسلوب حديث، قد يكون هذا شأننا ونحن نمارس العمل الفني بذاته، ولكننا في مجال التنظير، فإننا نسعى إلى إيضاح معالم فلسفة جمالية كانت دائماً جزء من فلسفتنا الفكرية والعقائدية، وكانت دائماً مفهوماً من مفاهيم الثقافة العربية، ولقد أوضحنا دائماً أن هذه الجمالية العربية مختلفة عن أي من الجماليات الأخرى، وإن الجمالية الغربية ليست هي الوحيدة وليست هي المقياس في فهم وتقييم الفن العربي التقليدي أو الحديث، بل هي الجمالية الفنية العربية أو علم الجمال العربي. فثمة علوم للجمال أو فلسفات للفن مختلفة، فإلى جانب فلسفة الفن الغربي هناك فلسفة لكل من الفن الهندي والصيني والأفريقي والمصري القديم والرافدي والفن العربي، ولا نستطيع أن نفهم هذه الفنون، قديمها وحديثها، إلا من خلال الفلسفة الخاصة بكل فن من هذه الفنون. كذلك لا نستطيع أن نطور فناً من الفنون، إلا من خلال وضوح الخلفيات الفلسفية لكل فن. فإذا كان مسار الفن الغربي منطقياً، فلأن تطوره كان دائماً ضمن نطاق وحدة مفهومه حتى ولو تخلل هذا التطور خروج عن المألوف واستبعاد عن الواقع.

نحو نظرية فنية عربية:

لعلنا وصلنا إلى قناعة أن تقييم الفن المعاصر يتطلب تحديداً لمفهوم الفن العربي من خلال نظرية واضحة المعالم.

إن مسألة تنظير الفن العربي، هي جزء من مسألة تنظير الفكر العربي، إن ما سعينا إليه في دراساتنا هو وضع أسس مستقلة للجمالية العربية كصورة من صور تنظير الفن. وثمة إتجاهات في تنظير الفن في العالم، بعضها يسبق الممارسة الفنية ويحدد شكلها، وبعضها الآخر يحلل ويفلسف التجربة الفنية. وبرأينا أن عملية التنظير الأولى تعنى وضع إيديولوجيا تكون قانوناً للممارسة الفنية، وهذا يعني إنتفاء الحرية الإبداعية، وفرض إرغامية على العمل الفني وتوجيهه بإتجاه أغراض أخرى قدتكون وسيلتها الأجدى هي غير الفن. وعملية التنظير الثانية، هي التي تأتي تحليلاً ونقداً

للممارسة الفنية، وتكون صحيحة إذا كانت التجربة لتحدد موقفاً أساسياً من الحياة في مجتمع معين أو ضمن حدود شخصية ثقافية محددة.

ونحن نرى أن عملية التنظير هي إستقراء لعناصر مفهوم الفن بالشكل الذي طرحه مفكرون وفنانون عرب منذ القديم، وهي تأويل فكري لمظاهر الإبداع الفني على مسار الحضارة العربية.

ونخلص إلى القول إن فلسفة الفن العربي ليست إيديولوجيا وليست قانونا يطبقه الفنانون، طوعاً أو كرهاً، بل هي الخلفية الفكرية التي تساعد الفنان، أي فنان، في تحديد مسار إبداعه الفني، وفي حماية شخصيته الفنية من التشرد.

ثم إن طرح هذه الفلسفة هي الطريق لإيضاح معالم الجمال الفني بالنسبة للمتذوق عامة وبالنسبة لجيل المثقفين الفنيين بصورة خاصة.

لقد استغرق الفنانَ العربي ضلال الإتجاهات الفنية العالمية المتضاربة والمتناقصة والتي تدور بين قطبين متباعدين، الواقع والعدم. وكان لابد من إرشاد الفنان إلى الطريق الجاد، وهذا ما أطلقنا عليه عبارة (التأصيل) وكان ذلك منذ الستينات، وكانت دعوتنا إلى التأصيل محاولة لتنبيه الفنان إلى حاجة المجتمع لفن منبثق عن تراثه وحاجاته ومطامحه القومية، وكان لابد أن نتحمل مسؤولية البحث والتقصي لإيضاح معالم جمالية فنية عربية متميزة، لم نبتكرها، ولكننا كشفنا النقاب عنها.

في مجال الفن التشكيلي، تجلت رغبة الفنان، مصوراً كان أم نحاتاً في البحث عن هوية عربية متميزة في الفن، عن طريق العودة إلى مخلفات التراث ومحاكاة ما قدمه السلف مع بعض التحوير، لقد كانت هذه خطوات جادة وواعدة في مجال التأصيل، ولكن كثيراً ما كانت هذه المحاولات سطحية، ويعود ذلك إلى عدم الدخول إلى أعماق الصيغ الفنية والأشكال التي قدمها الفنان العربي في السابق، وإلى عدم التمكن من إكتشاف أسرارها وألغازها والقيم الجمالية فيها. فلم يستطع أن يفسر أسباب التحوير في تطوير الأشكال الإنسانية أو الحيوانية أو الطبيعية، ولم يستطع أن يفسر أسباب الإبداع في تنميق وتنميط الخط العربي، أو في تجريد الأشكال وتحويلها إلى عناصر هندسية أو عناصر نباتية رمزية، لم يستطيع أن يعرف لماذا خرق الفنانون قواعد المنظور البصري. وما هي أسس هذا الخرق، وهل كان

خرقاً أم أن ثمة منظوراً مختلفاً عن المنظور البصري الرياضي كان العربي قد بنى عليه فنه التشبيهي، كما أنه لم يعرف لماذا حاول الفنان إملاء كل فراغ في لوحته، إن ثمة تفسيرات غريبة كان قد قدمها بعض الدارسين مما زاد في غموض المسألة وجر الفنان إلى الوقوع في عملية تقليدا أو تكرار أو تحوير مفت عل لصيغ الفن العربي.

٥ـ محاولات تأصيل الفن الحديث:

سار الفنان العربي الحديث بإتجاه تأصيل الفن في محاور ثلاثة.

أ ـ المحور الشعبي

ب ـ المحور الكتابي

جـ ـ محور المنمنمات

أ ـ الاتجاهات الشعبية في الفن الحديث:

لقد فطن الفنانون الحديثون لأهمية البديهة في الفن، واستطاعوا إقامة إتجاهات أكثر أصالة من الإتجاهات العالمية المشهورة ذاتها. وحافظت هذه الإتجاهات على شخصية منشئها وعبرت عن رؤية وموقف متميزين على الرغم من سريان هذه الإتجاهات في أعمال بعض الناشئين. والواقع أن هذه الإتجاهات «البديهية» هي استمرار لتقليد فني عريق نرى جذوره في الفن السوري القديم، وتشهد عليه آثار تل حلف (الألف الرابع ق.م) وأثار الفن الأموري والفنون المسيحية ثم في الفن الإسلامي على إختلاف مدارسه.

فالشواهد النحتية أو التصويرية التي عثر عليها في أرسلان طاش أو في عين دارا أو في دورا أو روبوس أو في مريمين أو التي بدت في كنائس أفاميا أو في قصور الأمويين، هذه الشواهد تعطي الدليل على أن «البديهية» كانت المميز القومي للفن في هذه المنطقة.

واستمر هذا المنطلق سائداً في القرون الأخيرة مما نراه واضحاً على خشبيات البيوت وفي الألواح الزجاجية المصورة التي كان آخر من اشتهر بتصويرها أبو صبحي التيناوي (١٨٩٣-١٩٧٣).

على أن ما يقدمه الفنانون العرب المعاصرون من أعمال «بديهية» قد ينزلق نحو التنميط أي النقيد بتحويرات ثابتة تفرض على الأشياء حسب نمط يقرره الفنان عقلياً. وسواء أكان هذا النمط مستمداً من تقاليد راسخة أو من قواعد جمالية موروثة، فإن هذا العمل ينفي البديهة ويزيف الأصالة.

إن أزمة الفن الحديث تكمن في إنحراف الفنان نحو النمطية. وعلى الفنان العربي لكي يستمر أصيلاً في فنه وقادراً على تثبيت الهوية العربية للفن الحديث، أن يتجنب النمطية وأن يحافظ على موقفه المباده الجرىء.

ب ـ الفن الكتابي والهوية:

إن الفنانين الكتابيين أو الطغرائيين لا تربطهم مدرسة أو نظرية، بل لم ينعقد بينهم لقاء جامع، ما عدا لقاء جماعة البعد الواحد في العراق. ولكن ما يربط بين هؤلاء هو إيمانهم بأن الحرف العربي منفصلاً كان أم كلمة، كان صيغة فنية ذات أهمية أو ذات قدسية. وتطور في فن الخط مع تطور فن الرقش العربي، ولكن الفنان الحديث، وقد وجد نفسه يتمتع بحقوق لا حد لها في التمثيل والتعبير والإبداع. اتجه نحو الكلمة العربية فوجدها شديدة الطواعية لتشكيل صيغ لا حد لتنوعها. وقد يكون أحمد شرقاوي «المغرب» قمة في استعمال الصيغ الشعبية المجردة والأحرف المجردة، ولكن سامي برهان «سورية» كان منذ عام ١٩٥٨ أول من قام بإستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، ويستفيد يوسف سيدا «مصر» من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته. شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة.

على أن وجيه نحلة «لبنان» يتخطى الأرتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزاوي «العراق» بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات. ويعطي عيد يعقوني «سورية» مجالاً في مساحاته الخلفية للكلمة العربية، أما ناجي عبيد «سورية» فإنه يعود إلى تقاليد فن التصوير الشعبي، ويربط أحمد عبد العال «السودان» الكلمة والحرف بالصورة. ويفرض رافع الناصري «العراق» على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من

العبارات والجمل. على نقيض علي عباني «ليبيا» الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط «سورية» الكتابة إلى رقش، بينما تصبح عند محمد حميدي «المغرب» رموزاً صوفية هندسية، وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد «العراق»، ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي «العراق» أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدو الأحرف لديه متوضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة.

وينتقل محمود حماد «سورية» من الكلمة الواضحة عند كثير من الكتابيين إلى الكلمة اللغز أو الطلسم، حيث تصبح جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا «مصر» وقد أصبحت الكلمة أو الحرف لديه صيغة شعبية أو بدائية في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك «سورية» بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكون موضوعاً.

أما حامد عبد الله «مصر» فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية. وحاول محمد بن خده «الجزائر» الإفادة من عالم بول كلي فيستعمل الكلمة العربية بأسلوب تجريدي. ويصيغ نجا مهداوي «تونس» من الخط العربي القديم صيغاً مجردة.

لقد تعدد الفنانون الكتابيون، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الإبداعية، ونذكر منهم حمدي خميس وصلاح كامل «مصر» ويوسف أحمد «قطر» وأحمد سعيد عمر وسالم جميعي «الكويت» والأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي. وفي لبنان رفيق شرف وعادل الصغير ولوريس غريب وسعيد عقل، وفي فلسطين توفيق عبد العال وسلوى روضة، وفي المغرب محمد سرغيني وأحمد حميدي ولطيفة التيجاني، وفي العراق تركي حسين علوان وغازي السعودي. ومن النحاتين لابد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني «مصر» ومحمد غني حكمت «العراق» الأول بأعماله النحاسية البارزة، والثاني بتكويناته المجسدة الكتابية. ويمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين وإبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم ومضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد واشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر.

د ـ المنمنمات والهوية:

لقد استهوى هذا النوع من التصوير المحور البسيط الفنانين منذ الخمسينات، وكان يحدوهم في ذلك الخطوات الجريئة التي قدمتها مدارس الفن الحديث. ولكن حركة التعريب والتأصيل التي ظهرت مؤخراً في البلاد العربية دفعت بعض الفنانين المصورين إلى إستيحاء أسلوبهم الجديد من فن الترقين أو فن المنمنمات، واشتهرت فارس بهذا النوع من الفن المنمنم وبلغ فنانوها القمة، كما حفلت مخطوطات العرب بالمرقنات ونموذجها الأشهر في أعمال الواسطي. ولابد من أن نشيد بأهمية المنمنمات في تاريخ الفن الإسلامي في إيران وفي تركيا. فلقد عبر عن روعة المضمون الروحي الذي أخذه الإيرانيون من الإسلام، ومع أن كلا الفنين، المنمنمات والترقين هو للراوية الأدبية أقرب منه للرمز والزخرفة، فإن المنمنمة تعتبر قمة تطور الفن التشبيهي الذي انتقل من سورية والعراق إلى إيران في أوج إزدهارها. ولقد ظهر من الفنانين المعاصرين من استمد أصالته من أحد هذين الفنين، المنمنمات أو الترقين. ويقف محمد راسم «الجزائر» في قمة الفنانين الذين مارسوا فن المنمنمات، بل كان أول المبشرين بعودته، بأسلوبه الرصين المتقن الذي يتجاوز فيه أعمال بعض الرقاشين والرسامين العرب والفرس في الماضي، وكان راسم متأثراً بالمناخ الفني الذي عاشه مع آبائه من الرسامين، حيث أخذ إسم الرسام منهم، ولكنه بزهم ولاشك ووصل بهذا الفن إلى قمته: «إنه بفكره التحليلي البصير، وأحساسه المرهف. قد استطاع أن ينقل في كل عمل من أعماله الفنية جوا من الأجواء التي كانت غنية بزخرفة صرفة، ولكنها تنتمي إلى الوسط الاجتماعي السائد في ذلك العهد». ولقد بقي محمد راسم وفياً أميناً للتقاليد الفنية المتجددة، ويرجع إليه الفضل في إغناء المواضيع القديمة في المنمنمات أو الرقش والكتابة بعناصر وخيالات حديثة تنسجم مع مفهوم العصر. كما استطاع بأبحاثه الجديدة أن ينفخ في المواضيع القديمة روحاً جديدة تكشف عن مدى تعلقه بأصوله وعصره.

أسهم محمد راسم في تكوين جيل من الفنانين الجزائريين الذين تابعوا أسلوبه في المنمنمات الحديثة وفن الترقين، نذكر منهم محمد تمام ومحمد غانم اللذين انتقلا

بهذا الفن خطوة أوسع نحو الواقع اليومي، لقد اتجه تمام نحو البحث عن أعمال القدماء والإستيحاء منها وبعث قيمتها ضمن إطار الظروف المعاصرة.

ويعتبر سعيد تحسين «سورية» وهو من رواد الفن أيضاً، من أبرز من تفهم روعة فن الترقين والمنمنمات، فمزج بينهما في أسلوب دقيق مبسط عبر فيه عن واقع الحياة والتقاليد في الشام. على أن ممدوح قشلان «سورية» يقف خارج تقاليد الفن الاسلامي مأخوذاً بالمساحات الهندسية التي أخذها عن التكعيبية لكي يبني بها مواضيع شعبية صرفة. وعلى نقيض ذلك يحتفظ مصطفى يحيى «سورية» الذي الترقين، ولكنه يستعير مواضيع شعبية من ايطاليا أو إسبانيا ويضفي عليها ألواناً وحشية.

ومما لاشك فيه أن نعيم اسماعيل «سورية» يبقى من أقوى الفنانين المعاصرين الذين نقلوا ملامح تصوير المنمنمات والمرقنات إلى أقصى مراحل التجديد والتحديث. أما جلال عبد الله «تونس» فلقد أعاد تقاليد الفن الإسلامي العربي بل والفارسي وأضاف إليها رونقاً جعله في مستوى عمالقة التصوير العربي الحديث. ولعل الزبير التركي «تونس» من أقوى المجددين وأجرأهم، لقد اتصل بوقت واحد بالواقع اليومي في تونس وبالتقاليد، وعبر عن ذلك بطريقة ترقينية مبتكرة تكشف عن ثقافة حديثة واسعة، ولكن لا يفقد مفهوم الترقين الذي يذكرنا بقوة بمدرسة بغداد ولكن برؤية مغربية واضحة.

وسعاد العطار «العراق» على اتجاهها السريالي تبدو واعية تماماً لحدود فن المنمنمات، ولكنها تنظر إليه بعين تحليلية فتكشف عن أسراره بمهارة ضمن حدود تقنيات جديدة.

أما ابراهيم الصلَحي «السودان» فهو لم يطلع على تراث ترقيني واسع، ولكن بصيرته تبقى مفعمة بمفاهيم هذا الفن العريق.

وتحاول جاذبية سرى «مصر» أن تلتصق بإستمرار بمفهوم الترقين، ولكنها تحاول التأكيد على نزعة بدائية تبدو مقصودة. وينحاز هنري زغيب «لبنان» نحو فن المنمنمات بوضوح ولكنه يتعمد التعبير من مواضيع معاصرة جداً. أما محمد بن علال «المغرب» فإنه يبقى أميناً لمفهوم التصوير الاسلامي.

مراجع من كتب المؤلف

١ـ الفن الحديث في البلاد العربية ـ اليونسكو ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٧٩.

٢ ـ رواد الفن الحديث في البلاد العربية ـ دار الرائد العربي ـ بيروت ١٩٨٤

٣ـ الفن والقومية ـ والثقافة ـ دمشق ١٩٧٥

٤ـ الثورة الثقافية العربية ـ طرابلس ـ ليبيا ١٩٨٥

٥ ـ جمالية الفن العربي ـ الكويت ١٩٧٩ عالم المعرفة

٦ ـ دراسات نظرية في الفن العربي ـ القاهرة ١٩٧٤ الهيئة المصرية للكتاب

٧ ـ الفن الإسلامي ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٦

٨ ـ الخط العربي ـ دار الفكر ـ دمشق ١٩٨٥.

٩ـ خطاب الأصالة في الفن والعمارة ــ المجلس القومي للثقافة العربية ــ الرباط

الفصل الخامس

الحداثة العربية

١ـ نسبية الحداثة
٢ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية
٣ـ بين المعاصرة والتبعية
٤ـ المعاصرة تاريخياً

الحداثة العربية

١ـ نسبية الحداثة:

تحدثنا عن مفهوم الحداثة بوصفها إتجاهاً ثقافياً انتشر في الغرب خلال هذا القرن، اتجاه يقوم على مناهضة الواقع والطبيعة والقاعدة، حتى وصل إلى العدمية والعبث. ثم تحدثنا عن إتجاه ما بعد **الحداثة الأوربية**، وبقي أن نتحدث عن مفهوم الحداثة عندنا وعن علاقته بحداثة الغرب.

عندما استعملت كلمة «الحداثة»، للدلالة على مرحلة جديدة من مراحل التطور. لم يكن يقصد من ذلك أي معنى غير المعنى الذي نستدل عليه من خلال كلمة «الحداثة» ذاتها والتي تقابل العراقة. وليس من تاريخ خاص لا ينقسم إلى عريق وحديث، ولكن هناك إختلاف نوعي وكمي بين «حديث» هنا و«حديث» هناك، كما أن ثمة إختلافاً بين عريق أمة وعريق أمة أخرى، فما هو حديث يبقى نسبياً ولكن وجوده حتمي.

وعندما نتحدث عن الحداثة لابد أن نحدد هوية هذه الحداثة، هل هي حداثة اوربا أم حداثة إفريقيا أم حداثة العرب. عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصية وحدوداً مختلفة.

على أن هذه الحداثة النسبية قد تتشابه أمام عاملين، الأول إذا كانت الظروف الحضارية في مجموعة مجتمعات متشابهة، كالحداثة الأوربية والحداثة الأمريكية، وعندها يصل التشابه إلى حدود التطابق.

والحالة الثانية إذا كان التشابه نتيجة تأثير خارجي وحيد الطرف، وعندها تكون الحداثة دخيلة وقشرية لا تصل إلى الجذور.

ولابد من الإعتراف أن موضوع الحداثة يأخذ محله الكبير في أوربا التي شهدت حداثة سريعة وكثيفة لا نظير لها في التاريخ، بل إن الحداثة بمعناها المدرسي تنطبق أولاً على مآل الحضارة الغربية وحدها، أما الحداثة في العالم الثالث فإنها ظواهر متنوعة لابد من دراستها مستقلة للتعرف على نواحي الأصالة والتقليد فيها. وهكذا كان لابد من دراسة الحداثة في البلاد العربية، وتحديد أبعادها، ومقارنتها بملامح الحداثة في العالم الأوربي الذي جعل الحداثة منهجاً لتطوره.

وتتميز ملامح الحداثة في البلاد العربية اليوم بالخصائص التالية.

بالوعي القومي الذي حقق الإنفصال عن السلطان العثماني الذي كان يعتبر نفسه خليفة المسلمين. **وبالنهضة العربية** التي دفعت العرب إلى تعزيز الاهتمام بلغتهم وتاريخهم.

ثم **بالتحرر** وتحقيق الاستقلال بعد عهد من التبعية السياسية للغرب الذي حل بشكل أعنف وأصعب محل السيطرة العثمانية.

ثم **الوحدة** التي أصبحت هدفاً وشعاراً للمفكرين والسياسيين.

وأخيراً **التقدمية** التي حاول العرب تحقيقها عن طريق الإشتراكية الاقتصادية في الدول العربية ذات الأعباء الجسيمة، أو عن طريق تحسين ظروف الحياة والثقافة في الدول البترولية الغنية.

على أن ملامح الحداثة الأصيلة في البلاد العربية لم تأخذ مداها بعد، ومع ذلك مازالت الحداثة شعار العصر العربي الحديث.

٢ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية:

لقد استطاع الغرب أن يحقق إنفصالاً عن الدين، في الفلسفة والأدب والفن والسياسة، ثم أن يحقق تمييزاً بين الأسطورة والحقيقة، وأن يؤكد أفضلية للعقل والعلم. وأقام أنظمة حرة سياسياً واقتصادياً وثقافياً.

هذه هي ملامح الحداثة في الغرب. ويجب الإعتراف أن هذه الملامح جديرة بإهتمام العالم المتطور والآخذ بالنمو، ولكنه وقد استهواه أن يأخذ بنوع من التقليد من هذه الملامح، لم يكن منسجم مع ظروفه الثقافية والتاريخية، بل ومع الظروف الراهنة الاقتصادية والاجتماعية.

وفي العالم العربي فإن انتقال مظاهر الحداثة الغربية إليه جاء نتيجة حركات النهضة التي ابتدأت منذ أوائل القرن الماضي، ونحن نعتقد أن النهضة العربية الأولى كان لابد لها أن تعتمد على نموذج ناجح من نماذج الحداثة، ولم يكن بمقدورها ان تختار غير النموذج الأوربي الذي استهوى محمد علي باشا ودفعه إلى إيفاد المثقفين للإطلاع على مظاهر الحداثة في الغرب، محاولاً نقلها وتطبيقها في مصر أو في بلاد الشام كما حاول إبراهيم باشا. ولم يكن محمد علي باشا متفرداً في ذلك، بل إن السلطان العثماني محمود الثاني كان أول من انتبه إلى حداثة أوربا، وحاول أن يأخذ بها ويغير كثيراً من شكل الحياة في أنحاء السلطنة وضمنها البلاد العربية. ولكن ما هو العالم؟

العالم، هو هذا الوجود الجغرافي والبشري الموضوعي المتمثل بالقارات والمحيطات والشعوب ذات الأجناس الخمسة.

ولكن هذا العالم الذي أصبح أكثر ترابطاً اليوم لم يكن كذلك في الماضي القريب، أي قبل القرن الحالي على الأقل، وقبل اكتشاف وسائل الاتصال المذهلة من البرق وحتى القمر الصناعي، ووسائل المواصلات التي قصّرت المسافات، بدءاً من القطار ذي المحرك البخاري إلى الصاروخ، والتي فرضت المعاصرة وتبادل الثقافات. لقد أدى هذا التطور الهائل في وسائل الإتصال والانتقال إلى تبلور فكرة العالمية على خلاف ما كانت عليه وعلى شكل ينسجم مع الواقع الموضوعي للعالم.

وأصبح الإنسان يشعر أنه بقدر ما هو جزء من الوطن أولاً، هو جزء فاعل في العالم كله، وإن ثمة روابط تربطه بأي إنسان في العالم، هي روابط ثقافية أو دينية عقائدية أو حضارية، مما دفع إلى المزيد من التعمق والتوسع في علوم دولية كعلوم الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والانسان، وأقيمت المتاحف الإنسانية الأنتروبولوجية والأتنوغرافية للبشر جميعاً، كما أقيمت المتاحف العالمية للفنون كمتحف اللوفر والإرميتاج ودرسدن والمتحف البريطاني والميتروبوليتان، والتي تضم تراثاً حضارياً مختلفاً جاء من الشرق الأقصى وبلاد الرافدين ومصر القديمة والمكسيك وأفريقيا وأوربا وغيرها. مما يعزز التفاهم بين الثقافات.

ولكن الأمر مختلف سياسياً، فالعالم بمفهومه السياسي انحصر في أوربا التي هيمنت على العالم سياسياً واقتصادياً وثقافياً، ذلك أن الهيمنة العسكرية انعكست في تبعية ثقافية واقتصادية. لأوربا أولاً لقد توضحت الهيمنة بعد مؤتمر يالطا عام ١٩٤٥ حيث تقاسمت العالَم الدولُ المنتصرة في الحرب العالمية الثانية. وأصبحت دول العالم الثالث ـ كما سمي ـ خارج نطاق الدور العالمي، فهي دول من العالم، ولكنها لا تتمتع بالحرية المطلقة والسيادة المطلقة، وأصبح على العالم الثالث أن يرقب مصيره من خلال القرار الصادر عن الدولتين العملاقتين متمثلاً بالنظامين الأمبريالي الأمريكي والشيوعي السوفياتي، في نطاق الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو متمثلاً بحق الفيتو المعطى للدول الخمس في مجلس الأمن، والذي يجعل موقف إحدى الدولتين الكبيرتين هو موقف المنظمة العالمية كلها.

لقد تعلمنا خطأ أن الهيمنة الأوربية التي أدت إلى تلخيص العالم وتركيزه في منطقة محددة هي الدول الأوربية الغربية، سببها التقدم العلمي المتراكم والمتزايد.

ولابد من تصحيح هذا الزعم. فنحن نقول أن السبب الحقيقي في هذه الهيمنة هو تعاظم القوة الغازية التي جعلت أوربا ومنذ العصور الوسطى تطمع بإمتلاك العالم عن طريق الشركات الاستعمارية مرة أخرى كشركة الهند الشرقية، وأصبحت عمليات النهب الهائلة تشمل الشرق حتى أقصاه والغرب حتى أمريكا بعد اكتشافها وامتداد الأسبان الغزاة إلى أواسطها وجنوبها.

إن قراءة معمقة لتاريخ هذه الهيمنة الاستعمارية الامبريالية تبين أن فكرة العالمية إنما جاءت لتمييع فكرة الصراع بين القوى المنهوبة والقوى الناهبة، وهذا هو الصراع التاريخي الحقيقي. وإن ما أطلق عليه بفائض القيمة Plus value في التفكير الماركسي لم يكن بين طبقات مجتمع واحد، بل بين تلك القوى الوطنية والقوى الغازية. وإن فرق القيمة ليس فرقاً مادياً وحسب. بل هو فرق قيمة حضارية جاء عن عملية الاستغلال وعن السياسة الأمبريالية، التي أتاحت للقوى الغازية أن تستأثر بفائض ضخم وبالخبرات والثقافات، وإن توظفها لبناء قوتها المهيمنة الطاغية على العالم.

إن مفهوم العالم وقد تقلص لكي ينحصر في الدول الاستعمارية الأوربية ثم الأمريكية، جعل فكرة العالمية عقدة العالم الثالث وهدفاً للرفض والمقاومة، بل دفعته إلى تحاشي الإندماج بالعالم وعدم تبني الأفكار العالمية، سواء كانت تحت عنوان مادي شيوعي أو عنوان ليبرالي. بل جعله يلحّ على الأفكار القومية والتمسك بالذاتية الثقافية الأصلية. ولكن لابد من التمييز بين الثقافة التقنية والثقافة الإنسانية، فالثقافة من حيث النوع قد تكون علمية تقنية أو تكون أدبية إنسانية. والثقافة التقنية عالمية بطبيعتها لأنها مرتبطة بالعقل، وكذلك شأن أداة الثقافة فهي من وسائل المدنية. أما الثقافة الإنسانية التي تقوم على العطاء الحضاري وتطور الإنسان نفسه فإنها من الأمور القومية التي لا يمكن تعميمها ولا يسمح بهدر هويتها، لأنها مرتبطة عضوياً بالتاريخ والطبيعة، وليس بالغرض والوسيلة.

إن الثقافة الإنسانية هي ثقافة أصيلة مستمرة ضمن السياق القومي، أما الثقافة التقنية فهي ثقافة متبادلة متحولة ضمن السياق العالمي.

والثقافة الأولى هي ثقافة حضارية، أما الثقافة الثانية فهي ثقافة مدنية. والحضارة هي التراث القومي لأمة من الأمم، أما المدنية فهي حصيلة الإختراع في عصر من العصور.

والمعاصرة هي تبادل الحداثة، ولكن ما يتحقق اليوم هو معاصرة من طرف واحد، المعاصرة وحيدة الطرف سواء أكان ذلك في نطاق الثقافة الإنسانية، أو في نطاق الثقافة المادية التقنية.

وهكذا فإن القول المطلق بعالمية الثقافة الأوربية هو من الخطورة البالغة على الذاتية الثقافية لأية أمة من الأمم، والدعوة إلى الانتماء الثقافي العالمي الموجه هي دعوة إلى التبعية الغربية التي تأخذ بالانتشار والتوغل كالسرطان في الجسم التقدمي.

ولكي نبدأ عملية التبادل الثقافي لابد من التمييز بين الثقافة التقنية وخصوصية الثقافة الإنسانية، لابد من التمييز بين المدنية وبين الحضارة القومية. وهذا ما استرعى إنتباه المنظمات الدولية. ففي حين أكدت منظمة الأمم المتحدة عام ١٩٧٤ على الدعوة إلى إقامة نظام إقتصادي عالمي، نادت منظمة اليونسكو بإلحاح، بضرورة حماية الذاتية الثقافية الإنسانية، وخصصت لذلك ما يقارب من ٧٠٪ من ميزانيتها.

٣ـ الروحانية و العالمية

لقد نشط في الغرب الحديث عن (الجذور) منذ عام ١٩٦٠، حيث ظهرت نزعة (ما بعد الحداثة)، ولكنها لم تكن كافية لتوضيح معالم نظرية لهذه النزعة. ومن الممكن تقريب المسافة بين هذه النزعة والنزعة التأصيلية لتوضيح آفاق الفن والطريق الثالث الذي يجب أن نسلكه في الشرق والغرب،على الرغم من رفض الغرب للأفكار الاسلامية وحتى الأفكار التقدمية المعتدلة التي يقدمها محمد أركون أو عابد الجابري أو حسن حنفي، والتي تحارب الأصولية.

إن من أهم التقاليد الفكرية الاسلامية، النزعة العالمية التي يجب أن نستذكرها ونفهم الإسلام من خلالها، وكذلك الفكر النقدي الذي يتضح من خلال الاجتهاد، وأخيراً القواعد العلمية التي تتمثل بالرياضيات، وقد برز المسلمون كمعلمين ورواد في مجال الجبر واللوغريتما والهندسة، ويكفي أن ننظر الى العمارة الاسلامية للتأكد من مقدرة الابداع ومن أسس العلم في المنشآت الرائعة التي تركها التراث الاسلامي المعماري.

ولكن لابد من القول إن العمارة في الغرب «قد تخطت حدود الكون» حسب تعبير جنكيز» فلقد غيرت العلوم المعقدة الثقافة والعمارة، لقد اعطتنا هذه العلوم صورة جديدة لكون بدا أكثر إبداعية، فلقد تبدل بسرعة خارقة، ولم نكن قبل عشرين سنة فقط نتوقع ما تحقق من اجتياز عالمنا الى عوالم أخرى خارجة.

إن هذا التحول الانفجاري سبب صدمة وذهولاً أفقدنا حتى العقل والمحاكمة لاستيعابه، مما أفسح في المجال الى اللجوء الى عالم الروح حيث لا حدود ولا حواجز تمنعنا من استيعاب هذا العصر المتفجر. فيرى محمد اركون «أن في العمارة لابد من توفر عاملين، الروحانية التصعيدية والجمالية الخلاقة»، ويضيف جنكيز الى هذين العاملين، عامل تمثل التقنية العلمية المعاصرة والمتجددة باستمرار «عندها سترى أن العمارة المستقبلية في العالم سوف تكشف عن وحدة العالم»، على الرغم من اختلاف طبيعة المجتمعات الإنسانية، فالعمارة «إذ تحمل معنى البناء فهي تقول لنا من نحن» كما يقول جنكيز.

ولكن ما الذي نفهمه من صيغة الروحانية.

يحاول سيد حسين نصر ان يتوسع في الحديث عن الروحانية في كتابيه، الأول عن «المؤسسات» ١٩٨٧ والثاني عن «البيانات» ١٩٩١. وفي هذين الكتابين ينظر الى الروحانية من منظار ديني محض يعتمد على مصدري الشريعة القرآن الكريم والحديث الشريف، محاولاً التوغل في أعماق هذين المصدرين للبحث عن معنى الروحانية، وهو يرى في الصوفية البعد العميق للروحانية. ويبقى الله تعالى والملائكة والكون هي مصادر البحث عن الروحانية، ولكن هذه المصادر لاتبدو عند محمد اركون كافية للبحث عن الروحانية في الأدب والفن والعمارة. إذ أن العودة الى مصادر الشريعة لتبرير روحانية الابداع قد لا تكفي لمجابهة النزعة المادية في الابداع الغربي والتي تأخذ معينها من علوم ورياضيات وقوانين ثابتة تتوالد باستمرار لتكشف عن عالم لا حدود له من الظواهر والبواطن، من الملامح الجمالية والمعاني الانسانية.

لقد كانت العمارة الاسلامية متجسدة في المسجد، وكانت العلاقة بين الدين والعمارة هي علاقة تقوى **﴿لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوم فيه﴾** [التوبة/١٠٨]، ولكن وقد تنوعت وظائف العمارة وظهرت منشآت ثقافية وسياحية وإجتماعية ذات أغراض وأهداف غير دينية، فإن السمة الروحانية في هذه العمارة لا يمكن أن تتجلى من خلال علاقتها بالتقوى، بل لابد أن تكون هذه العلاقة تصاعدية ناشئة عن مفهوم عقائدي (ايديولوجي) بوحدانية الله وقدرته الخالقة المطلقة، وليس عن مفهوم شرعي (فقهي) متعدد التأويل والتخريج. وفي

القرآن الكريم ﴿**ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا**﴾ [الاسراء ١٧-٨٥] وهذا بيان كاف للدلالة على علاقة الروحانية بالرب وحده

٤ـ بين المعاصرة والتبعية:

لقد طرحت مسألة المعاصرة دون تحديد في معناها وأبعادها، ولابد من إبداء الملاحظات التالية التي تساعد على تحديد أبعاد المعاصرة:

١ـ إن مسألة المعاصرة يجب أن تطرح على أساس تبادل الحداثة وليس على أساس سياسة الهيمنة والسيطرة. لقد استطاعت اليابان أن تحقق هذا التبادل، بل لقد استطاعت أن تحقق تفوقاً على الغرب لم يكن متوقعاً أبداً. وكان في حساب الغرب بعد عام ١٩٤٥ أنه أحكم السيطرة المطلقة على اليابان المغلوبة. ولكن الأمر اليوم بدا مختلفاً جداً. فلقد أعلن الرئيس ريغان أن الميزان التجاري الأمريكي عاجز بوضوح أمام اليابان، ولم يكن بمقدوره أن يستغل سيطرته التي استحقها بعد إنتصاره العسكري، ولم يستطع حتى أن يستخدم حقوقه في حماية إقتصاده عن طريق التدخل في حرية التجارة الدولية خشية على النظام الليبرالي أن ينهار.

٢ـ إن مفهوم المعاصرة يبقى مقبولاً كمسألة تقدمية تدفع إلى دخول المباراة الدولية والنجاح فيها، ومن المؤسف أنه أتيحت للعرب فرصة ذهبية للمعاصرة المتكافئة عندما تحرر البترول بعد حرب تشرين، وأصبح العرب من بين الأمم الغنية في العالم، ولكن نشوة التحرر ودهشة الثراء المفاجىء أدت إلى ضياع الفرصة وتبديد الثروة معاً.

٣ـ إن مسألة المعاصرة ليست قضية فكرية مجردة، بل هي مسألة اقتصادية واجتماعية كما هي مسألة ثقافية حضارية، ولعلها استعملت في مجال تأصيل الفكر خشية إنزلاقه نحو الماضوية الميتة أو التراثية السلفية.

ولكننا نعتقد أن هذه المسألة يجب أن تتصدر مستقلة مسائل الحوار، بمعنى أن يقوم تبادل الحداثة على أساس تاريخي، فترتبط المنجزات الراهنة بالتراث لتحقيق الأصالة ولدعم قوة مجابهة التحدي والفوقية.

ليست مسألة الحداثة خاصة بالغرب، بل إن جميع الشعوب والأمم تضع الحداثة إماماً لها.

والحداثة اليوم تعني التغيير الشامل، وهو تغيير ثوري، لأن تطور العقل كان سريعاً وخارقاً أوصل الإنسانية إلى اختراعات وتجاوزات لا حد لها.

لقد مرت الإنسانية عبر التاريخ بتغيرات كثيرة شكلت منعطفات حضارية هامة، ولكن التحول الأخير الذي تم بعد إختراق حدود المتناهيات، جعل العالم أجمع أمام حتمية التغيير. لقد استطاع العرب أيضاً أن يحققوا تغييراً شاملاً في مسيرتهم الحضارية، وكان تغييراً جذرياً أحياناً إذا كان مصدر التحولات ذاتياً، وكان تغييراً قشرياً إذا كان مصدر التحول خارجياً. وأعظم تحول ذاتي تم مع ظهور الدعوة الإسلامية التي حققت تغييراً جذرياً في بنية الفكر العربي، وأعنف تحول خارجي تم بعد طغيان الغرب في القرن العشرين، والذي حقق تغييراً قشرياً في بنية الفكر العربي. ومع أن الغرب يؤكد على السيطرة الحضارية على العالم بقوة السلاح وبقوة سبقه العلمي والتقني، فإن أمم العالم الثالث وبخاصة أمة العرب تقف أمام هذه السيطرة موقف التحدي.

إن ثنائية السيطرة والتفوق خلقت إشكالاً معقداً في الفكر العربي المعاصر، ففي حين نرفض السيطرة فإننا نعترف بحداثة الغرب الخارقة. ولكن الأمر لا يستقر في نفوسنا إلا من زاوية الإذعان، فعندما لا نستطيع أن نعاصر التفوق التقني ولا نستطيع أن نكون فاعلين فيه، فإن ذلك يعني أننا سنكون ضحايا السيطرة الكامنة وراء هذا التفوق. والتغيير المنتظر في الفكر العربي الحديث لابد أن يفصل بين السيطرة والحداثة المتفوقة، بمعنى أن يربط مسألة السيطرة الثقافية بالكرامة القومية، بينما يربط التفوق بالسباق الحضاري النافع للإنسانية كلها.

فالسيطرة قضية سياسية مآلها القضاء على الذاتية القومية بكل ما تتضمنه من كرامة وحرية وسيادة. أما التفوق فهو مباراة حضارية مشروعة، وعلى العالم كله أن

يدخل حلبات المباراة على قدم المساواة، تماماً كما يتم في حلبات الرياضة، ودون أن يكون لهذا التفوق أي علاقة بالسيطرة والتفوقية.

ولكن الواقع لم يكن كذلك، فلقد استطاع الغرب أن يستغل تفوقه في إحكام سيطرته ونفوذه على العالم، وما تعبير كلمة الأمبريالية إلا تلخيص لهذا الاستغلال. كذلك تخاذل العالم الثالث وفسح في المجال أحياناً كثيرة لاستلاب سيادته من خلال التفوق الأوربي الصناعي المتزايد. ومن حسن الحظ أن الغرب بدأ يشعر أن تفوقه الصناعي لم يوصله إلى التفوق الحضاري تماماً، فالآلة التي حلت محل الإله، والعقل الذي حل محل الطبيعة، وضعا الغرب في أزمة حادة، هي أزمة قيم وأزمة وجود وأزمة مستقبل.

ومن جهة أخرى فإن العرب والعالم المسلوب أخذ يشدد على عملية التحرر من السيطرة، وأصبح يتحدى القوى المدمرة بقوة الحق، واستطاع بمنطق تاريخي أن يعلو على مسألة التفوق الصناعي متسلحاً بتفوقه التراثي والحضاري.

ولكن يجب أن نعترف أنه على الرغم من أزمة الغرب ويقظة العرب، فإن الحوار مازال غير متكافىء لسبب بسيط هو ضعف الثقة المتبادلة. فالغرب لا يثق بأهلية العرب للنهوض، ولا يؤمن برشادهم لإستغلال إمكانياتهم التراثية والإنسانية والبترولية.

وكذلك لا يثق العرب أن قوة الحق قادرة على مجابهة قوة السلاح، وأن أنظمة الدول العظمى قادرة على تحقيق التفاهم الدولي سلمياً مع الدول الضعيفة. ومن جهة ثانية إذا استطاع العرب مجابهة التحدي عن طريق تقوية الثقة بالنفس التي تمت جزئياً حتى الآن بعد تحرر العرب السياسي ويقظتهم القومية، فإن حدود مقدرتهم على إستغلال طاقاتهم الكبرى لم تجعلهم حتى الآن جديرين بالمعاصرة، أي المشاركة في مصير العصر الحديث.

إن العرب يملكون طاقات تاريخية وحضارية ضخمة، كما يملكون طاقة بشرية وتقرب من ربع مليار نسمة، ثم هم يملكون طاقة البترول التي تحكم العالم.

فإلى أي حد تمكن العرب من استغلال هذه الطاقات في عملية المعاصرة؟ لقد ملك الغرب ناصية هذه الطاقات، فالمستشرقون وحدهم من دون العرب يتحدثون

عن تراثنا. وهجرة العقول إلى الغرب امتصت عسل القدرات البشرية العربية كما يقولون. ولعبة الأرصدة العربية في الخارج سلبتنا كل فائض أو احتياطي يمكن أن نستغله خلال السنوات السِمان.

وإذا كانت المعاصرة بمفهومها العام هي المقدرة على المشاركة في بناء العصر، فإن هذا لا يعني أبداً أن نعيش على عطاء العصر أو أن ينهض العصر على إستلاب إمكانياتنا وشخصيتنا.

إن مسألة الأصالة هنا لا تبدو حلاً لقضية ثقافية وحسب، بل أساساً لحالة البناء الحضاري ولحالة التحدي التي يتعرض لها العرب. وهي تعني البحث عن الذات من خلال التاريخ والحضارة ومن خلال الواقع والممكن، وهي أساس الدعوة القومية.

فتحرير الذات من عُقدها الدونية ومن الكسل والاتكالية ومن الاستسلام للتفوق العلمي الأوربي الأمريكي، ثم البحث عن هذه الذات من خلال دراسة التاريخ الثقافي والحضاري والسياسي والاجتماعي، يفسح في المجال للدخول في عملية المعاصرة، أي بناء العصر بجدية وقوة موازية لقوى الآخرين، وتبادل الحداثة دون أن يخضع هذا التبادل لعوامل السيطرة أو العنصرية.

وهنا لابد من تصحيح مفهوم الحداثة والتحديث التي قصد بها تقليد وتمثيل الأوربيين بأفكارهم وعاداتهم وأعمالهم وأنظمتهم، بينما تعني الحداثة في الغرب العمل على خلق الجديد الطارف في الفكر والأدب والفن والصناعة أيضاً.

لقد أدى الخطأ في فهم الحداثة إلى اعتبار ما يصدر عن الغرب آية لابد من الإيمان بها. حتى مؤسساتنا الفكرية والدينية والسياسية فهمناها وآمنا بها بمنطق الغرب، فجميع المؤسسات الحديثة،مثل القومية والديمقراطية والاشتراكية، لم نفصّلها على أساس الخلفية الحضارية والواقع المعاش، ولم تفهم الجمالية الفنية والفلسفية العربية بمنطق الثقافة العربية. لذلك كان ثمة إزدواجية في شخصيتنا المعاصرة، فالكامن فيها هو القيم الموروثة والتراث الحضاري، والظاهر منها هو القناع الأوربي الزائف الذي حجب البنية الداخلية ومنعها من الظهور والفعالية. ويبقى القناع تعبيراً عن إنسحاق الشخصية الأصلية وعن عجزها على المشاركة في بناء

العصر، وعن ترك الآخرين للإنابة عنا في بناء هذا العصر وفي تحقيق الحداثة المهيمنة على العصر.

إن تحقيق الأصالة يعني تحرير القيم الكامنة من الأقنعة المستعارة، والقيم الكامنة مشتركة في الإنسان العربي طالما أنها تضم فعالياته المشتركة عبر تاريخ طويل، وهي وحدها القادرة على الفعالية المجدية والمعاصرة المتكافئة، على أن يتحقق الوعي القومي الكامل القادر على إستغلال هذه القيم.

والشكل العملي لهذا الوعي هو تجسيد الوحدة الثقافية، فإذا كان العرب ينتمون إلى تاريخ مشترك ويتحدثون لغة واحدة ابتدأت مع بداية التاريخ، وإذا كان أسلافهم هم الذين صنعوا التاريخ الحضاري الممتد من الألف الثالث قبل الميلاد وحتى اليوم، فإن هذا يعني أن الوحدة الحضارية هي واقع الأمة العربية وقدرها، وأن كل محاولة لطمس هذه الوحدة وتأخير إغنائها هي محاولة للقضاء على الوجود العربي الفاعل في العصر المعاش، وهي خسارة يتحملها العالم كله، فهو لا يرقي برقي وتقدم أمة واحدة أو دولة أو دولتين، ولكن بتقدم أمم العالم كله وبمساهمتها في بناء عالم إنساني أفضل.

٥ـ المعاصرة تاريخياً:

تجلت المعاصرة، عبر تاريخنا الحضاري، بتبادل التفاهم الثقافي مع العالم عن طريق ترجمة الآثار الهامة التي قمنا بها منقولة عن تجارب الآخرين، وبنقل آثارنا إلى الغرب بفعل رواد الفكر الأدبي الذين عاصروا نهضتنا السابقة.

لقد ساعدتنا الترجمة جماعياً على فهم الحداثة المعاصرة كما كانت أساساً في فهم الحضارات العريقة الفارسية والهندية والأغريقية. فالقرن الثامن للميلاد كان بداية حركة الترجمة إلى العربية التي توالت مشكلة العصر الذهبي للثقافة العربية. كذلك انتقلت الثقافة العربية مترجمة إلى لغات أخرى واستفاد منها الغرب وكان في جهالة بدءاً من القرن الحادي عشر. وكان رائد الترجمة في صقلية قسطنطين الأفريقي ١٠٨٧ م وفي طليطلة ريموند رئيس الأساقفة.

ويذكر ويل ديورانت أن الاسلام قد احتل مكان الصدارة والقيادة الفكرية في العالم كله خمسة قرون من الزمان.

ونحن نفخر اليوم بهذا الدور الحضاري، تماماً كما نفخر أننا كنا متفتحين على الثقافات العالمية. ويذكر التاريخ أن مكتبة بيت الحكمة في بغداد التي أنشأها الرشيد ورعاها المأمون كانت تضم مترجمين من اليونانية، منهم يوحنا ماسويه، ومن الفارسية، منهم ابن نوبخت.

وفي مكتبة دار الحكمة في القاهرة التي أنشأها الحاكم بأمر الله الفاطمي ١٠٠٥ م كان ثمة قاعات متخصصة للترجمة والتأليف حبس من أجلها الأوقاف الضخمة.

ولقد تم للمترجمين نقل تآليف أرسطو وشروح الأسكندريين عليها وبعض مؤلفات أفلاطون وجالينوس من اليونانية، ونقل كتاب كليلة ودمنة من الفارسية، وعشرات بل مئات من أمهات الكتب في الفلسفة والمنطق والطب والفلك. واستمر ذلك حتى القرن الخامس عشر. وكان حنين بن اسحق شيخ المترجمين في العصر العباسي، وحوله فئة من الترجمين كونوا مدرسة نقلوا أمهات كتب الطب من مختلف اللغات الشائعة في ذلك العصر.

تنطلق عملية المعاصرة من الكشف عن الذاتية الثقافية وإغنائها، والكشف عن الذاتية الثقافية إنما يتم بالرجوع إلى حصيلة الثقافة القومية التي تكدست عبر التاريخ والتي أغتنت بالتبادل مع الثقافات المعاصرة سابقاً، ويجب أن نعتني اليوم بالتبادل مع الثقافات المعاصرة أيضاً لكي نستطيع أن نبني ثقافة أكثر تقدماً. ولكن يجب أن يكون واضحاً أن المعاصرة غير المتكافئة محفوفة بالمخاطر. فلقد كان الاستسلام للفكر الوافد وللآثار المترجمة عنيفاً في تأثيره على شخصيتنا الثقافية، ولم يعد سهلاً بعد ذلك الاستسلام الذي امتد خلال هذا القرن العشرين، أن نسترد سيادتنا الثقافية إذا استمرت ثقافتنا تقتصر على الترجمة وعلى دراسة وتبني الفكر والفن المستورد.

ولم نستطع إملاء الفراغ الثقافي الذي جاء عن هجران التراث وعن الكسل في الإبداع والتجديد، بل لم نستطع تعريب المستورد، بل أخذناه وتمثلناه كما هو، ولولا اللغة العربية التي بقيت صامدة أمام الهجمات الثقافية والانتماءات الغربية، لما

بقي للثقافة العربية وجود في الحاضر. ويشهد على ذلك ما تم في المغرب العربي بعد أن سيطرت اللغة الفرنسية واحتجبت اللغة العربية إلا من مدارس الزيتونة والقرويين.

ولقد انتبه المغرب العربي وبخاصة الجزائر إلى خطورة احتجاب العربية. وكانت حركة التعريب من أعظم المنجزات التحررية والقومية، وهي تعادل في أهميتها التحرر السياسي الذي حققته ثورة المليون شهيد.

إن الدعوة إلى إحياء اللغة العربية وإلى تعميمها بلغة سليمة، هي دعوة إلى الأصالة الثقافية، دعوة إلى الدفاع عن الذاتية الثقافية.

وليست اللغة العربية مكتوبة أو مروية مجرد لغة خطابية، بل هي الحضارة ذاتها تمثلت بذلك التراث الضخم، والعربي هو الإنسان المبدع الذي انتمى إلى اللسان العربي وصنع الأوابد والروائع والطرائف.

إن الدعوة إلى الأصالة هي دعوة إلى الإنتماء القومي، والقومية هي الحضارة، وبقدر ما نسهم في فهم الحضارة وبنائها نسهم في بناء الشخصية القومية.

إن الدعوة تتجه نحو التراث الحضاري الذي صنعته الأجيال عبر التاريخ. وليس من تعارض بين الإنتماء القومي والإنفتاح على أن يبقى التوازن بينهما قائماً دون أن نتطرف بالإنتماء، فنقع في الإنغلاق، أو نتوسع في الإنفتاح فنهدر شخصيتنا وحريتنا.

إن أول من تحدث عن الحداثة الغربية هو رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٨) وهو بحق الرائد الأول للفكر العربي الحديث. هذا الفكر الذي وجد مجالاً خصباً في مصر في عهد محمد علي الذي حاول أن يضع اللبنات الأولى للنهضة الفكرية العربية.

ابتدأ رفاعة ثقافته الدينية الأصولية في الأزهر وكان أستاذه حسن العطار قد بذر في نفسه روح التقدم والعلم الحديث. وكان لسفره إلى باريس عام ١٨٢٦ واطلاعه على الثقافة الأوربية أثره البالغ في تكوينه الجديد. لقد كان رفاعة من الذكاء والفطنة ما جعله يتعلم الفرنسية، ويتعمق بأصولها، ويتجه إلى العلم الحديث والثقافة

والسياسة الحديثة، يكشف أسرار النهضة الأوربية التي تجنبت الخرافة واتجهت إلى العقل.

ولقد درس رفاعة الحساب والهندسة والفلك والجغرافية والفلسفة، وأعجب بمونتسكيو ودرس كتابه «روح الشرائع». وفي كتابه الشهير «تخليص الأبريز في تلخيص باريز»، استطاع رفاعة أن يلخص الثقافة والحضارة الأوربية. ولقد استطاع بمعايشته أحداث ثورة ١٨٣٠ في فرنسا أن يبشر بثورة ثقافية مصرية على الأقل.

والتقى الشرق والغرب في عقله وقلبه على وفاق، واستطاع أن يوائم عقيدته وتقاليده الصالحة وعلم الغرب وما حسن من تقاليده «ولكنه لم يجحد للشرق سبقه في الإرتقاء، وإن جحد عنه تخلفه وتقاعسه وهو أولى من الغرب بالمحامد».

ولقد تحدث رفاعة عن التمدن والحرية والعدل والحق ودستورية الحكم، وتحدث عن الاستغلال وفرق القيمة وعن أهمية العمل ودور المرأة وضرورة تحريرها، وأكد على أهمية العلم والاختصاص.

ولقد أعقب رفاعة الطهطاوي في محاولة التحديث حركة أصلاح أخذت الطابع التوفيقي بين السلفية والحداثة، وكان من اعلامها الأفغاني «ت ١٨٩٧» ومحمد عبده «ت ١٩٠٥» والكواكبي «ت ١٩٠٢»، ولقد دعت هذه الحركة إلى معاصرة الحضارة الغربية، وذلك بقبولها التعايش معها، مع الحفاظ على الأصول.

ثم ظهر تيار علماني متطرف بدا عند طه حسين الذي فسح في المجال لنقد القرآن ونقضه، ثم جاء اسماعيل مظهر «ت ١٩٦٢» يدعو إلى «الخروج من ظلمات الأسلوب الغيبي إلى وضح الأسلوب اليقيني» ثم يقوم محمد حسين هيكل «ت ١٩٠٦» بترجمة أبحاث فلسفية واجتماعية لأوغوست كونت وروسو.

ولكن سلامة موسى ينحرف في كتابه «اليوم والغد» ١٩٢٧ لكي يقول: «كلما زادت معرفتي بأوربا زاد حبي لها وتعلقي بها وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها، هذا هو مذهبي الذي أعمل له طول حياتي سراً وجهراً، فأنا كافر بالشرق ومؤمن بالغرب».

كان هذا مآل الانفتاح الاستسلامي على الغرب وواقع التحديث، ولقد استغل الغرب النزعة الانفتاحية على ثقافته فأخذ يدعمها بهدف توطيد سيطرته ونفوذه على العرب. ولكن هذا لم يمنع من الإفادة الواسعة من المنجزات الجديدة في مجال التعليم وتنظيم الحكم والمجتمع، وإن رافقها بعض المبالغة أحياناً في الشكل وليس في المضمون، كما رافقها بعض المس بالأصول العقائدية والثقافية والقومية قاده أمميون شعوبيون وعنصريون، وقد تكتلوا تحت لواء مبادىء ونزعات بدت إنسانية أو ثقافية أو تقدمية. كل هذا أورث شكاً في عملية المعاصرة، ودفع السلفيين إلى الردة والعودة إلى مصادر الشريعة والتحرر من جميع الصيغ المستوردة، والبدع كما أطلق على عملية التحديث.

إلا أن التيار الذي قاده منظرون تربويون أو سياسيون من أمثال عبد الوهاب عزام وساطع الحصري، وقادة أحزاب مثل حزب البعث وحركة القوميين العرب وحزب التحرير الذي قاده جمال عبد الناصر، هذا التيار القومي أصبح الطريق المشترك للدول العربية جميعاً، فاقتنعت به بعد أن جابهت فراغاً كبيراً وضياعاً كاد يهدر فرصة الاستقلال والتحرر، وكان لابد من يقظة تعيد العرب إلى جذورهم الشخصية.

يقول المستشرق جيب في كتابه «وجهة الإسلام»: كثير من حملة لواء الحضارة الغربية وممن بشروا بها، أصبحوا يشعرون بعمق وصدق أنهم بحاجة إلى أكثر مما تقدمه لهم الحضارة الغربية، وإن عليهم أن يعودوا إلى تراثهم لإلتماس ما ينقص هذه الحضارة الجديدة».

وبرأينا أن الحداثة الغربية كم خارق ونوع خاص من المنجزات التي تحققت بسرعة بدءاً من القرن الثامن عشر، وإن مسيرة هذه الحضارة تبقى شاهداً على إمكانية التقدم والتفوق ليس بفعل التمايز العنصري والمؤهلات الفطرية الممتازة، بل بفعل الوعي والعمل المسؤول.

مراجع الفصل الخامس

١ ـ توفيق الطويل: في تراثنا العربي الاسلامي ـ عالم المعرفة ١٨٧ الكويت.

٢ ـ معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي عالم المعرفة ـ ١١٠ الكويت.

٣ ـ محي الدين الشال: الحركات الاصلاحية ومركز الثقافة في الشرق الاسلامي الحديث ج٢ ـ مصر والشام ـ القاهرة ١٩٥٨.

٤ ـ ألبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة ـ ترجمة كريم عزقول دار النهار ـ بيروت ١٩٦٨.

٥ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٧١.

٦ ـ سعيد اسماعيل علي: الفكر التربوي العربي الحديث ـ عالم المعرفة ١١٣ الكويت.

٧ ـ سلامة موسى: اليوم والغد ـ القاهرة ـ المطبعة العصرية ١٩٢٧

٨ ـ حسين فوزي النجار: رفاعة الطهطاوي ـ سلسلة علوم العرب ٥٣ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٩ ـ محمد المنجي الصيادي: مسيرة التعريب في المغرب العربي. مجلة المستقبل العربي ٩ سبتمبر ١٩٧٩.

١٠ ـ رفاعة الطهطاوي: تلخيص الأبريز في تلخيص باريز ـ القاهرة ١٨٤٩.

١١ ـ Bemard lewis: the middk east and the west - london 1961.

١٢ ـ H A R gebb. whither islam-london 1932

هوامش الفصل الخامس

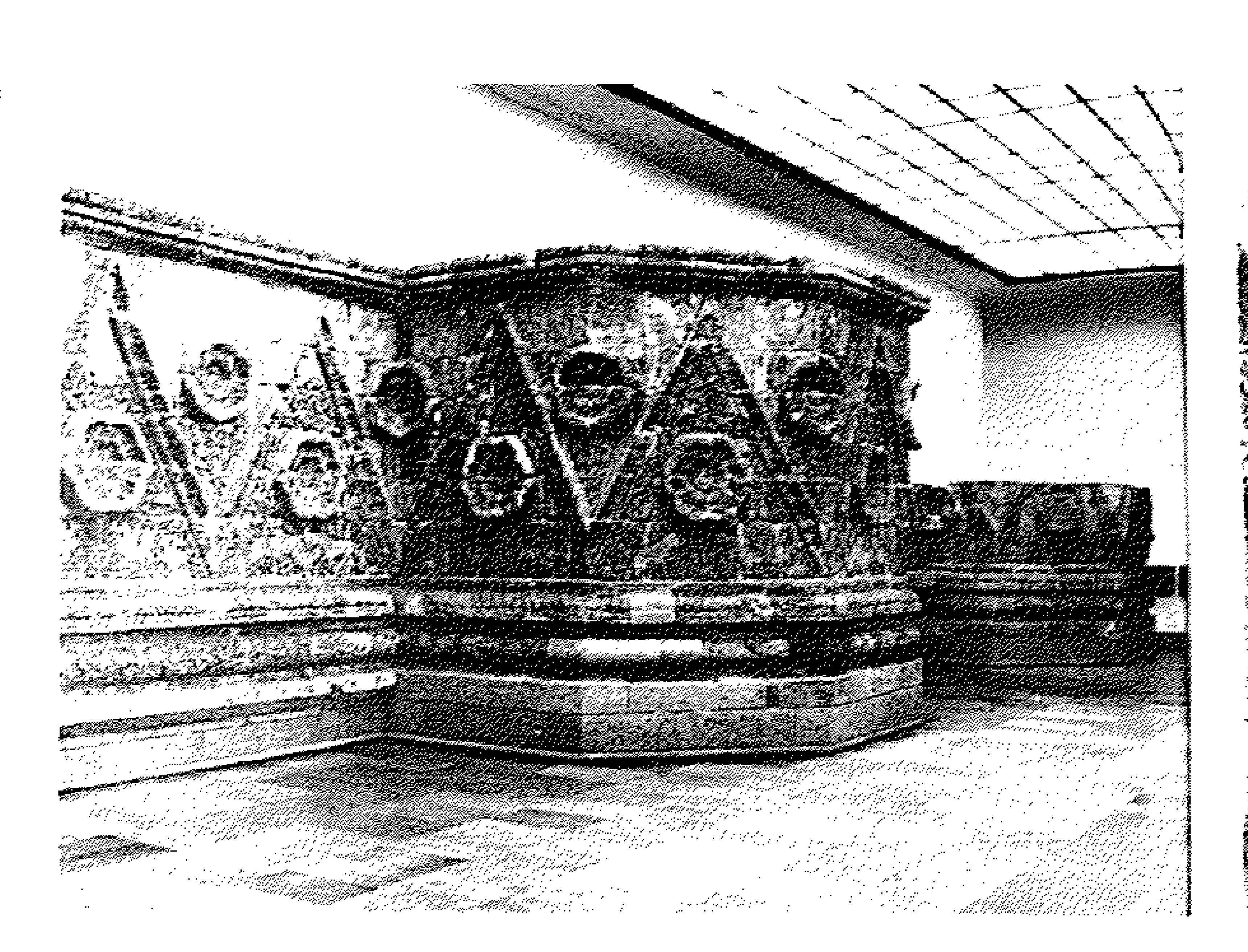
(1)Ch.jencks: The Architecture of Jumping Univers - Academy Editions - london N.y.4.1995

(2)Ch.Jencks: The Thiral way Between Fondamantalism and Westernisation - in "Architecture beyond - Academy Editions. 1995

(3)M.Arkoun: Spirtuality and Architecture

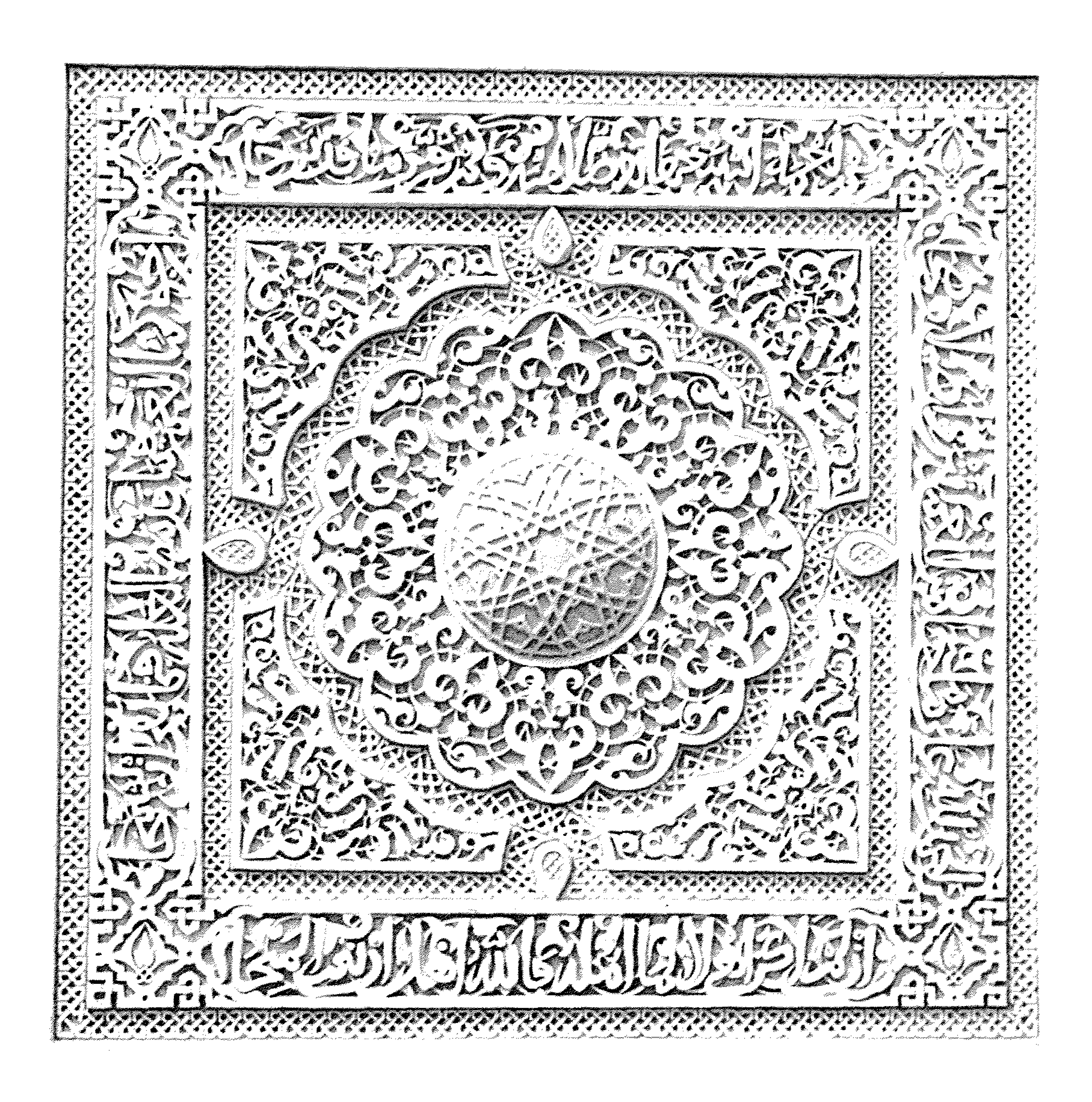
ملف الصور

ملف الصور



١ ـ واجهة قصر المشتى، وبداية الزخرفة التي أصبحت رقشاً ومحاولات في التشبيه

٢ ـ رقش عربي وخط كوفي مشجـرفي القاهرة



٣ ـ رقش عربي وخطوط مغربية ـ اسبانية.



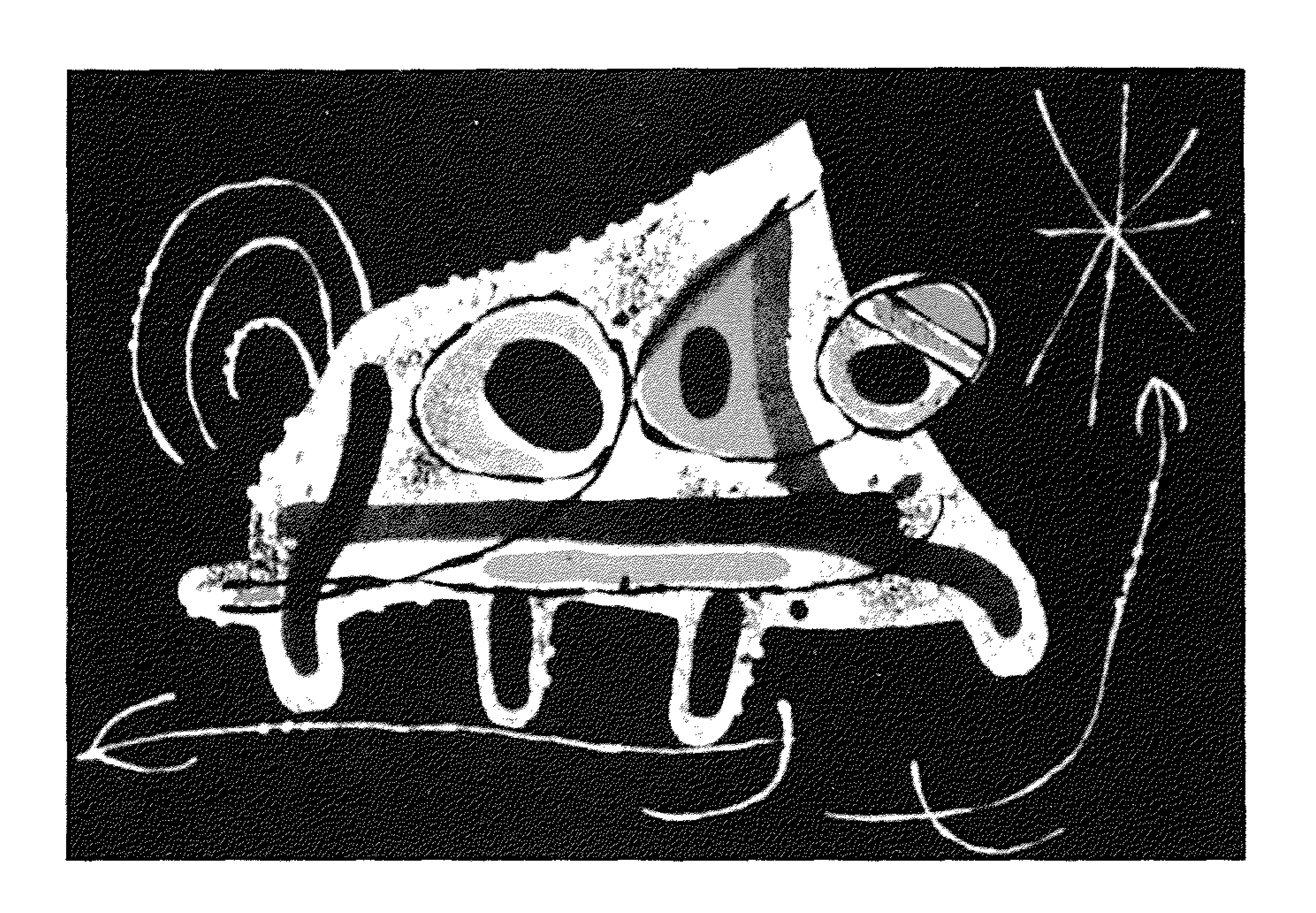
٤ ـ منمنمة فارسية لبهزاد ـ ايران .



٥ ـ آ ـ لوحة فريسك ـ قصر الحير ـ سورية .



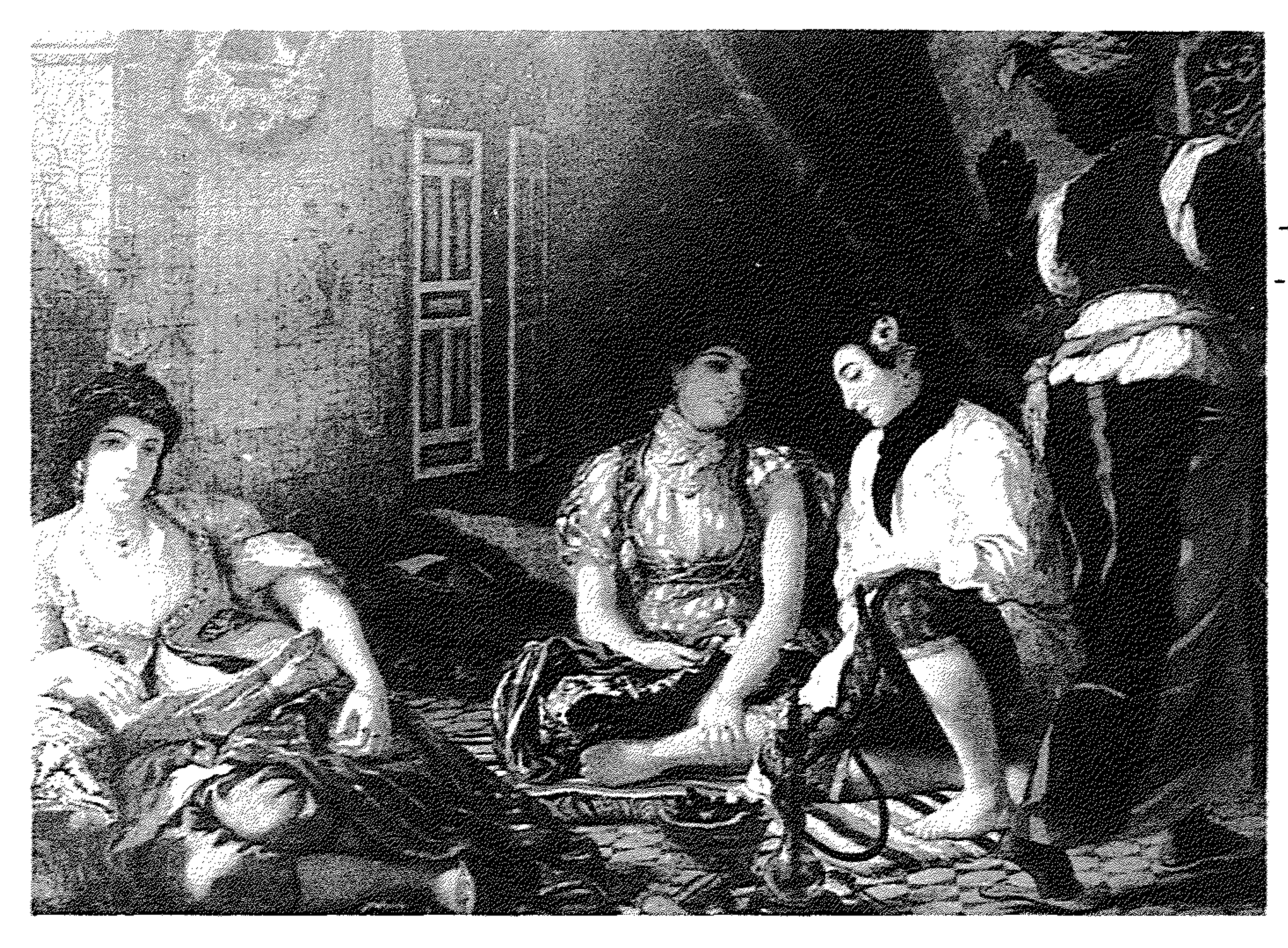
ـ ب ـ صورة جدارية ـ صقلية .



٦ ـ نموذج من التجريد الغربي . للمصور جوان ميرو ـ اسبانيا .



٧ ـ نموذج من التجريد العربي ـ فاروق حسني ـ مصر .



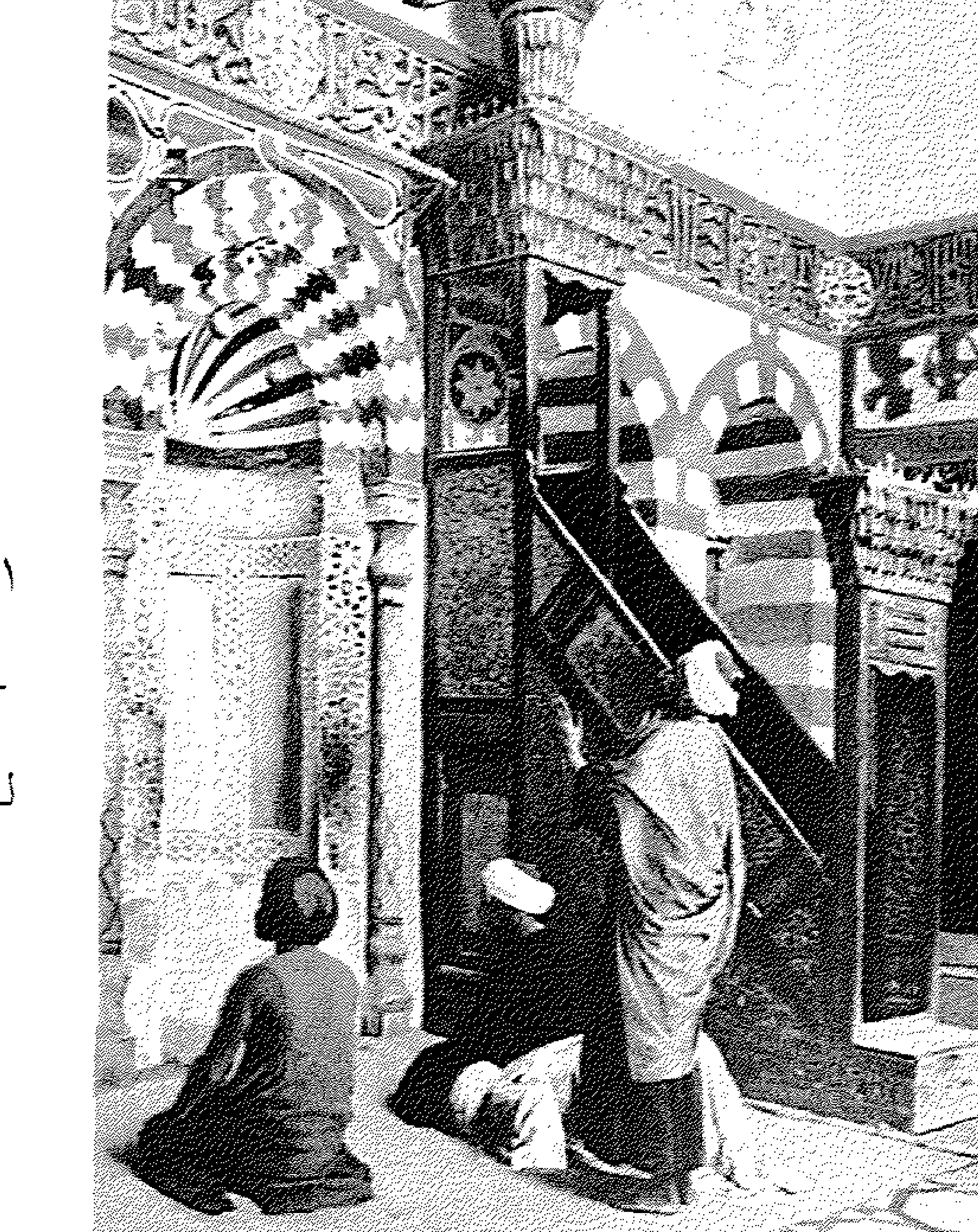
٨ ـ نسوة من الجزائر ـ
للمصور دولاكروا ـ
١٨٣٤ ـ فرنسا



٩ ـ راقصات في عرس ـ للمصور شاسيريو ١٨٤٥ ـ فرنسا



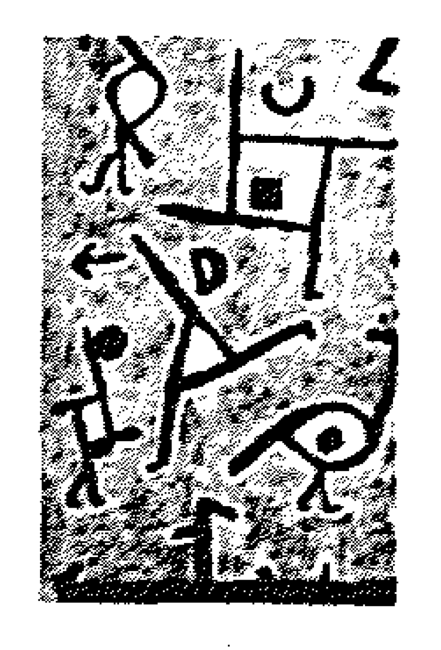
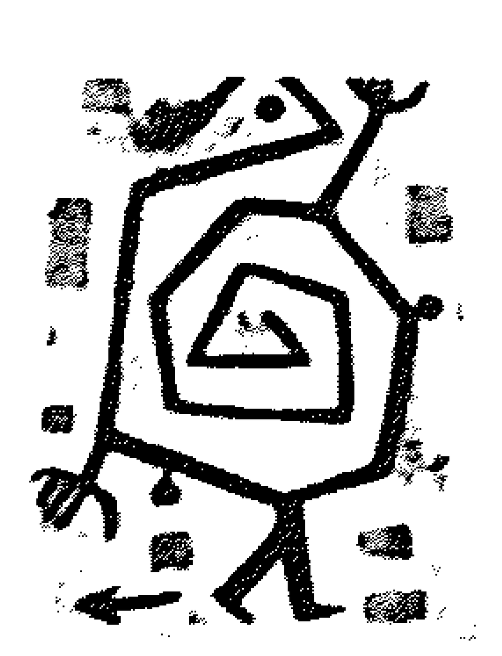
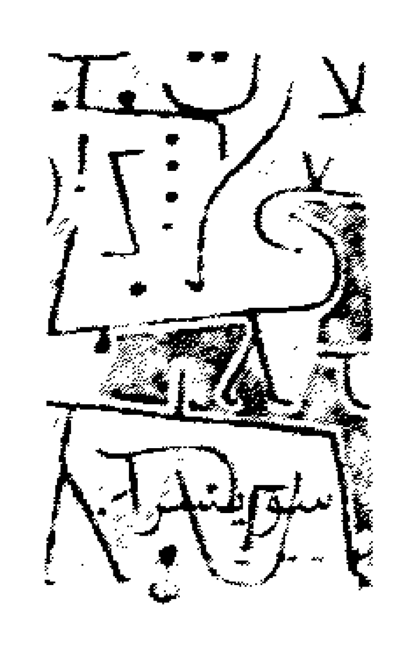
١٠ - الازهر - للمصور لودفنغ
دوكش - النمسا

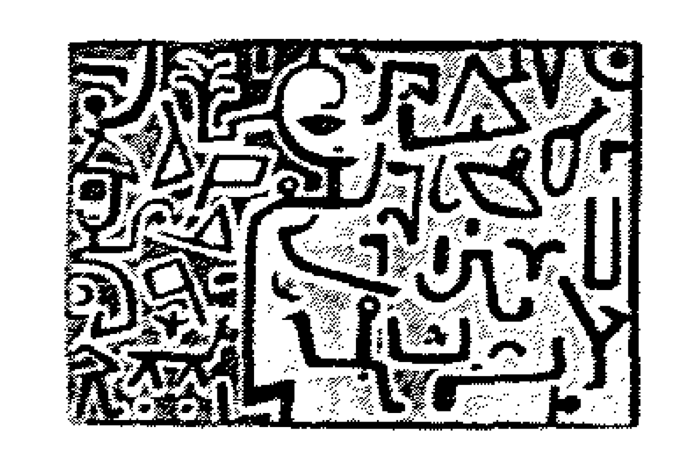
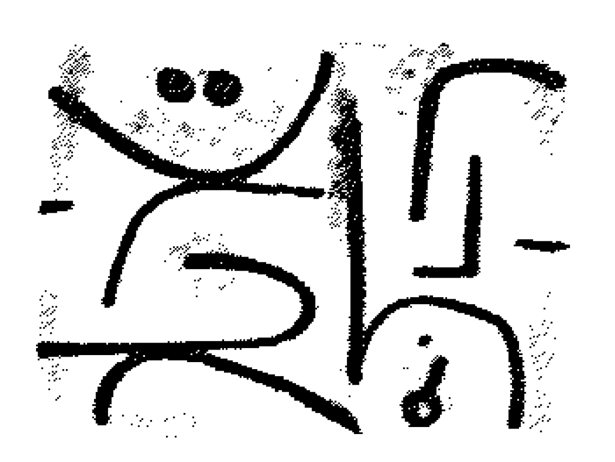
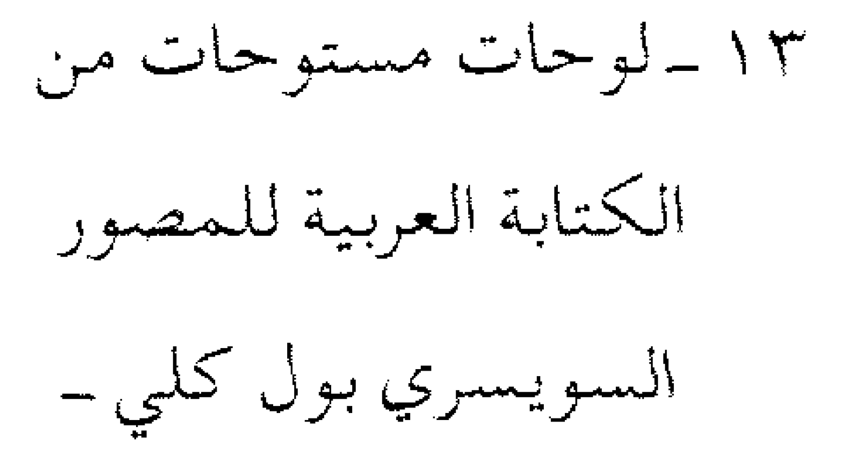


١١ - مصلون في
جامع بالقاهرة -
للمصور شوبودا -
النمسا



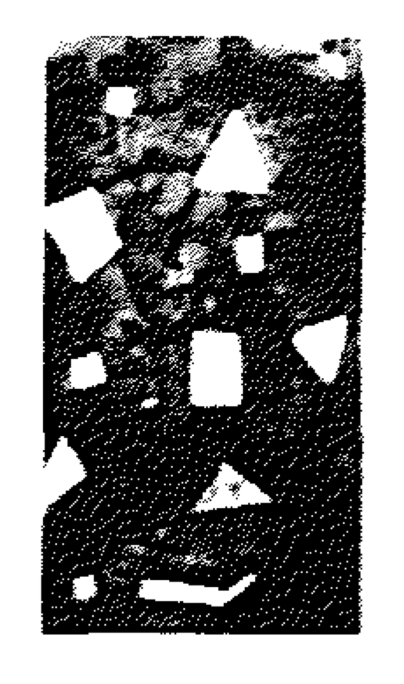
١٢ ـ صائد الغزلان للمصور المسلم ـ ديني ـ فرنسا ـ الجزائر.

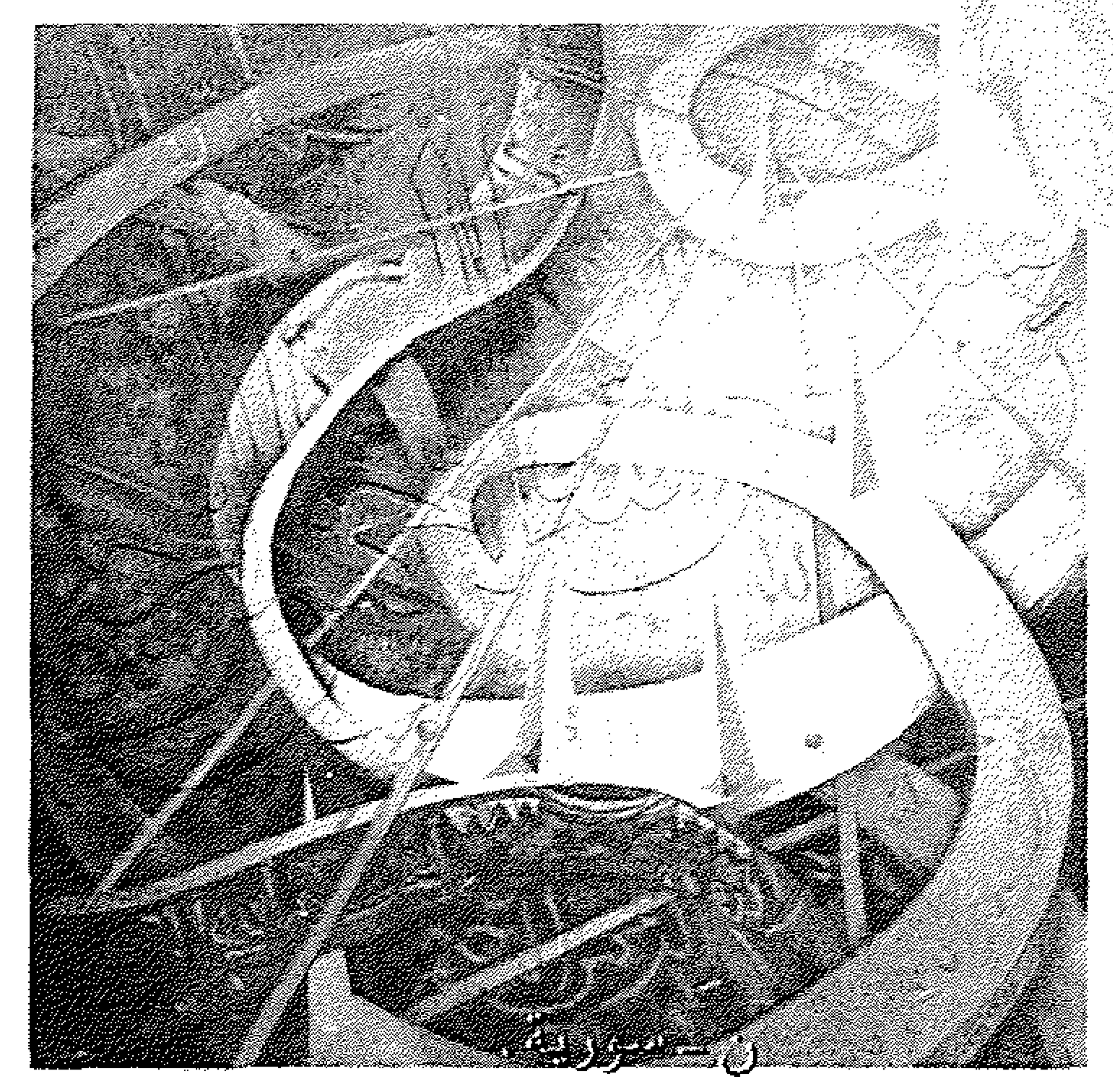
١٣ ـ لوحات مستوحات من
الكتابة العربية للمصور
السويسري بول كلي ـ







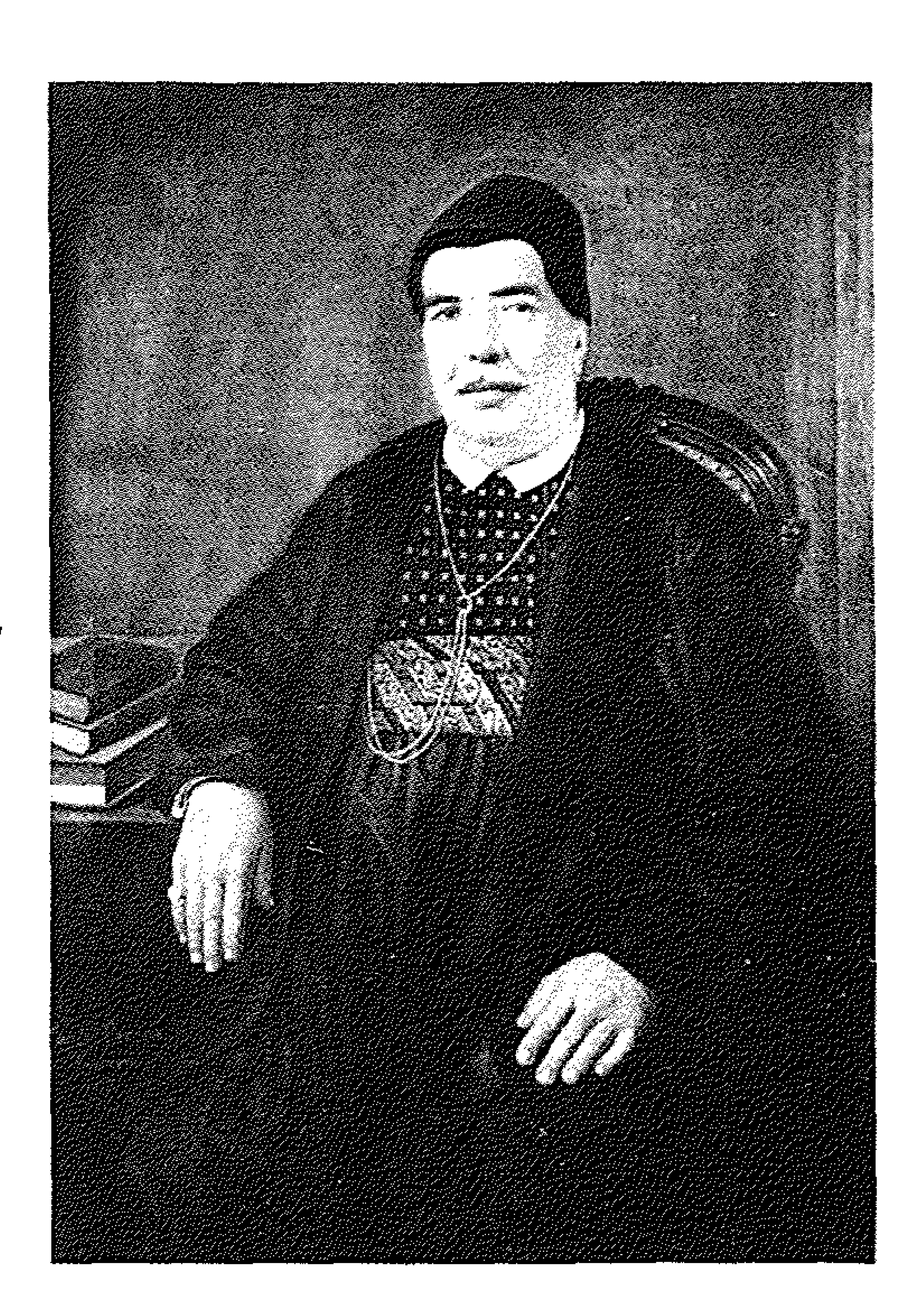
١٤ ـ زهور الملائكة ـ
ثريا بقصمي ـ الكويت .



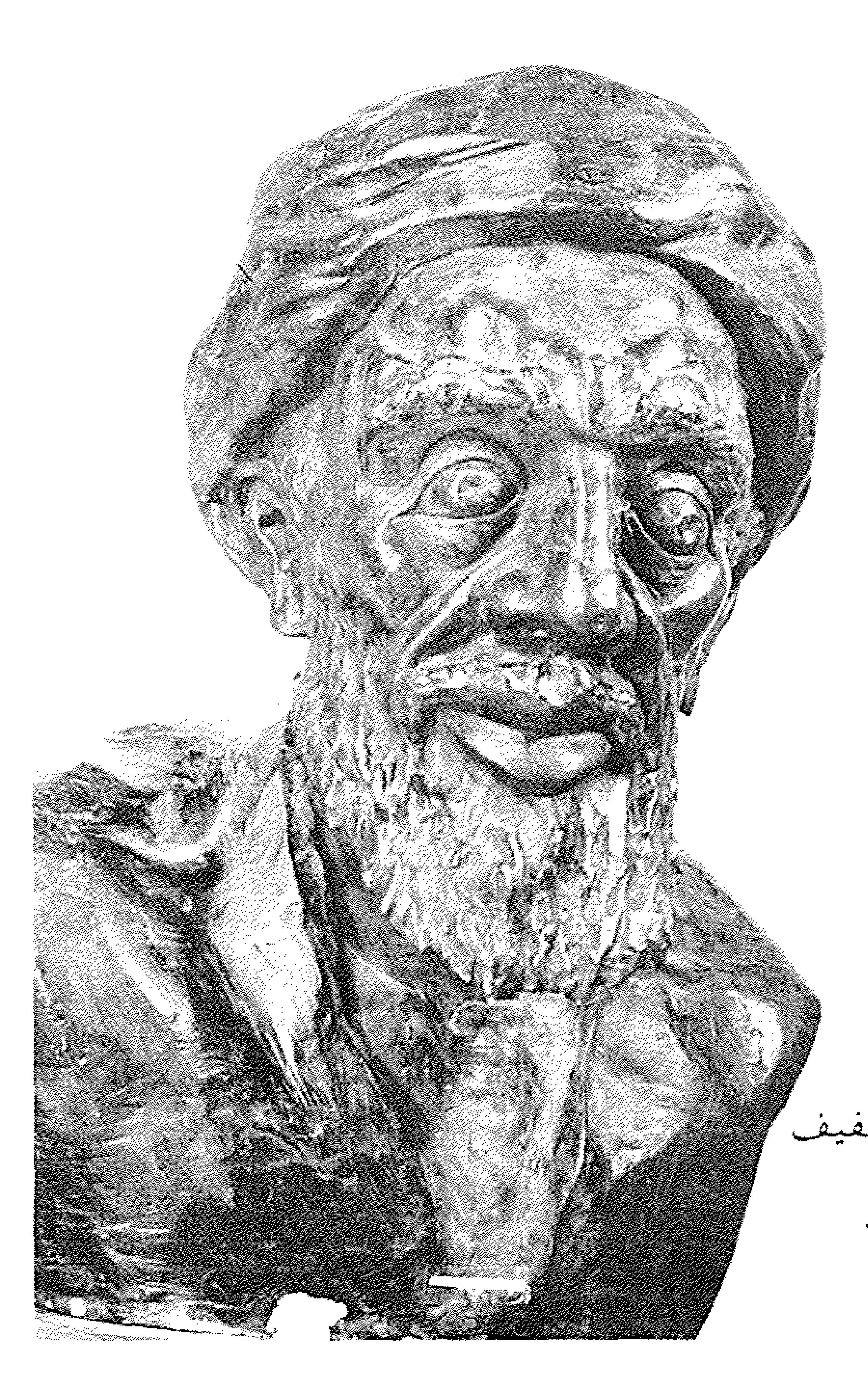
١٥ ـ مآذن وكتابة عربية
للمصوره جون هاتايا
اليابان .



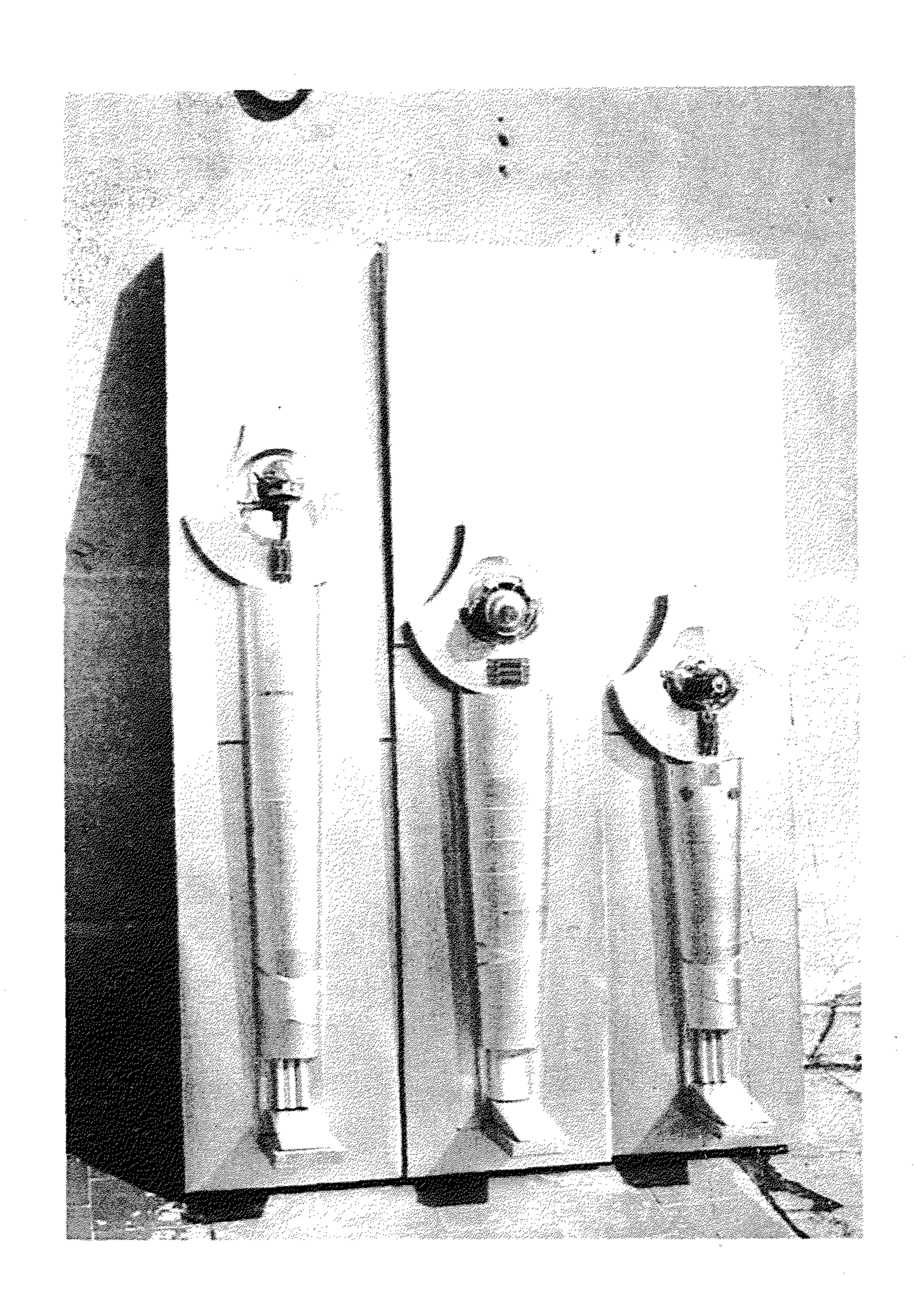
١٦ ـ حطين وصلاح الدين ـ للمصور سعيد تحسين



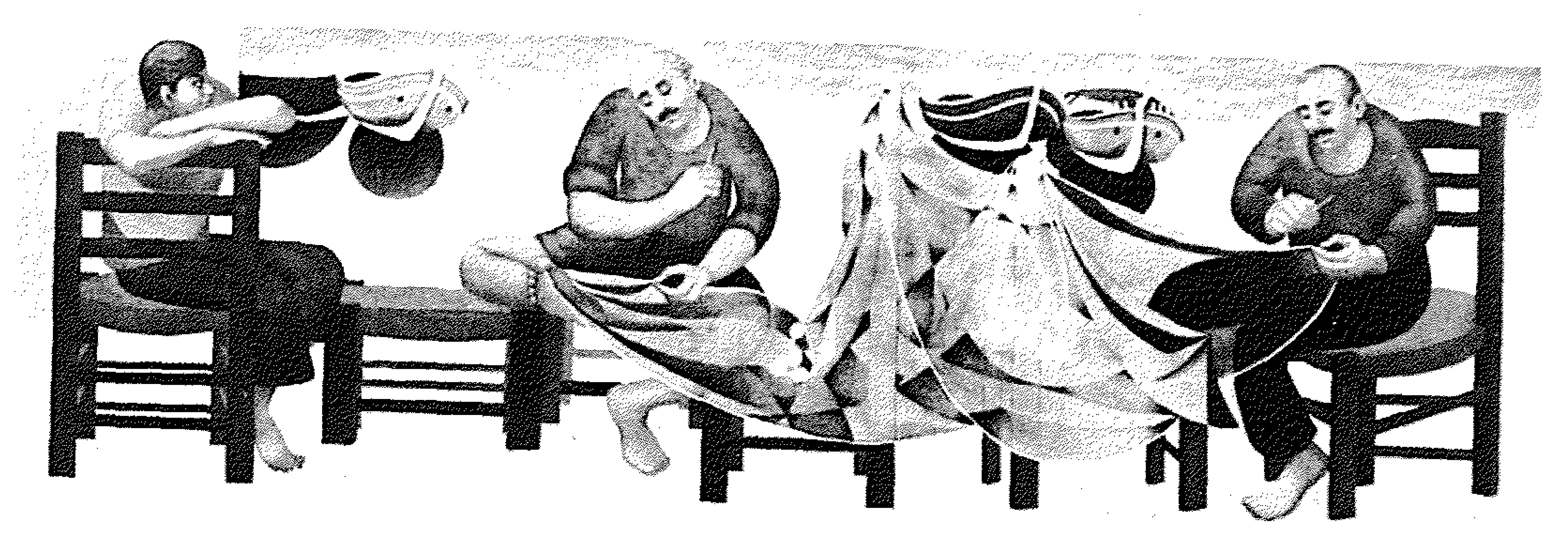
١٧ ـ صورة شخصية لبنانية ـ
للمصور داود القرم ـ لبنان



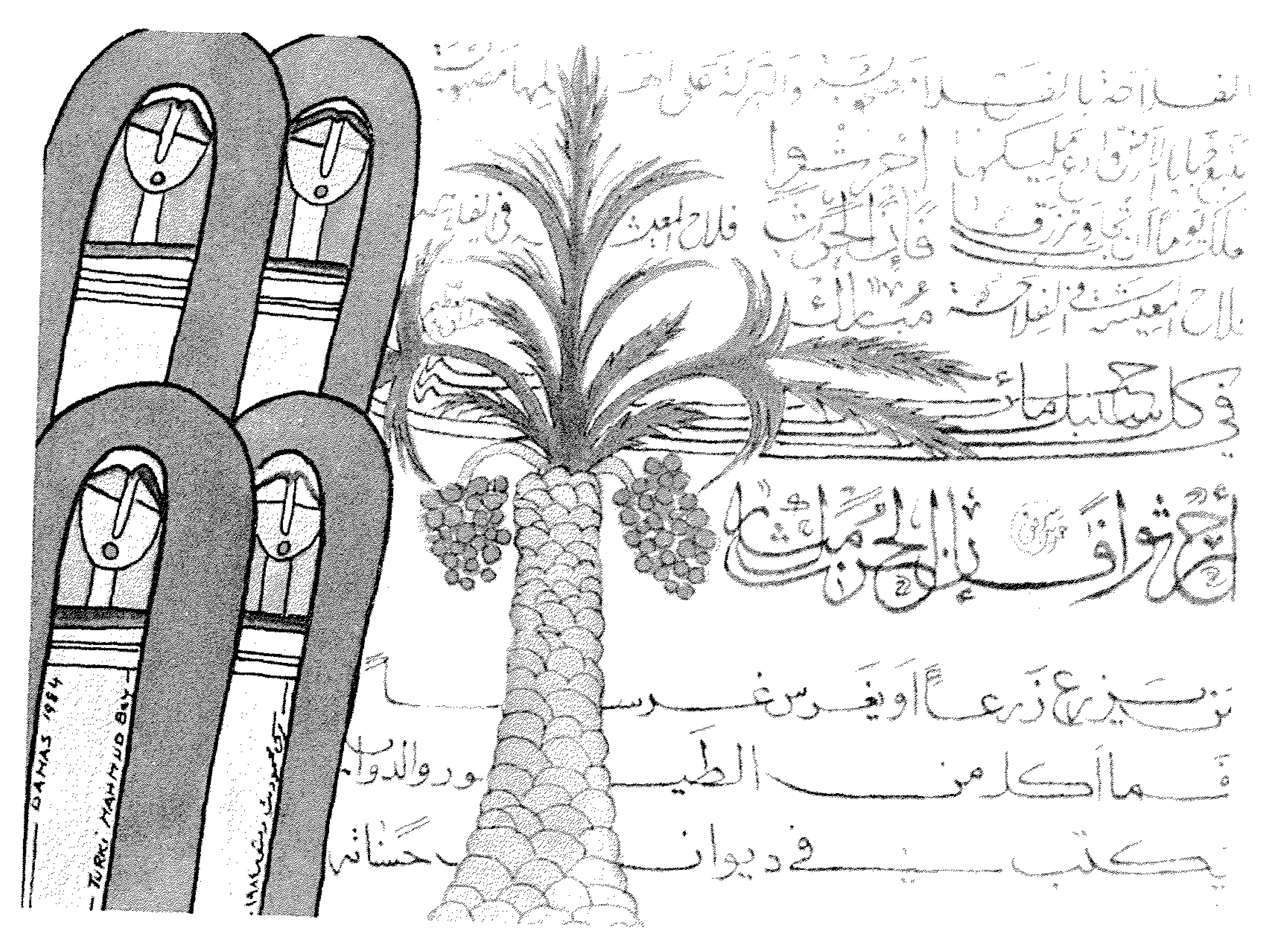
١٨ ـ الجاحظ ـ نحت عفيف
البهنسي ـ سورية.



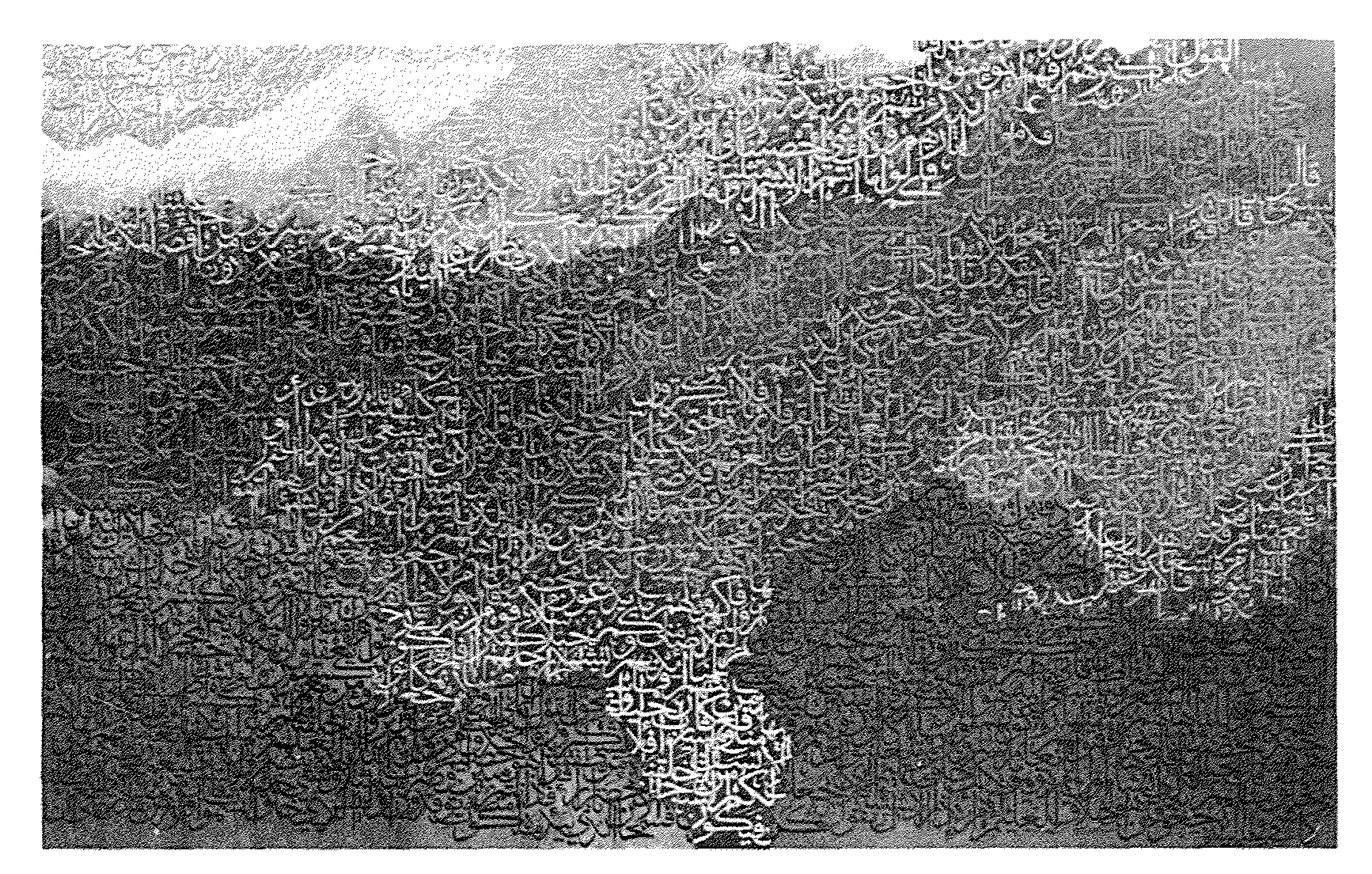
١٩ ـ تكوين ـ فاروق وهبة ـ مصر.



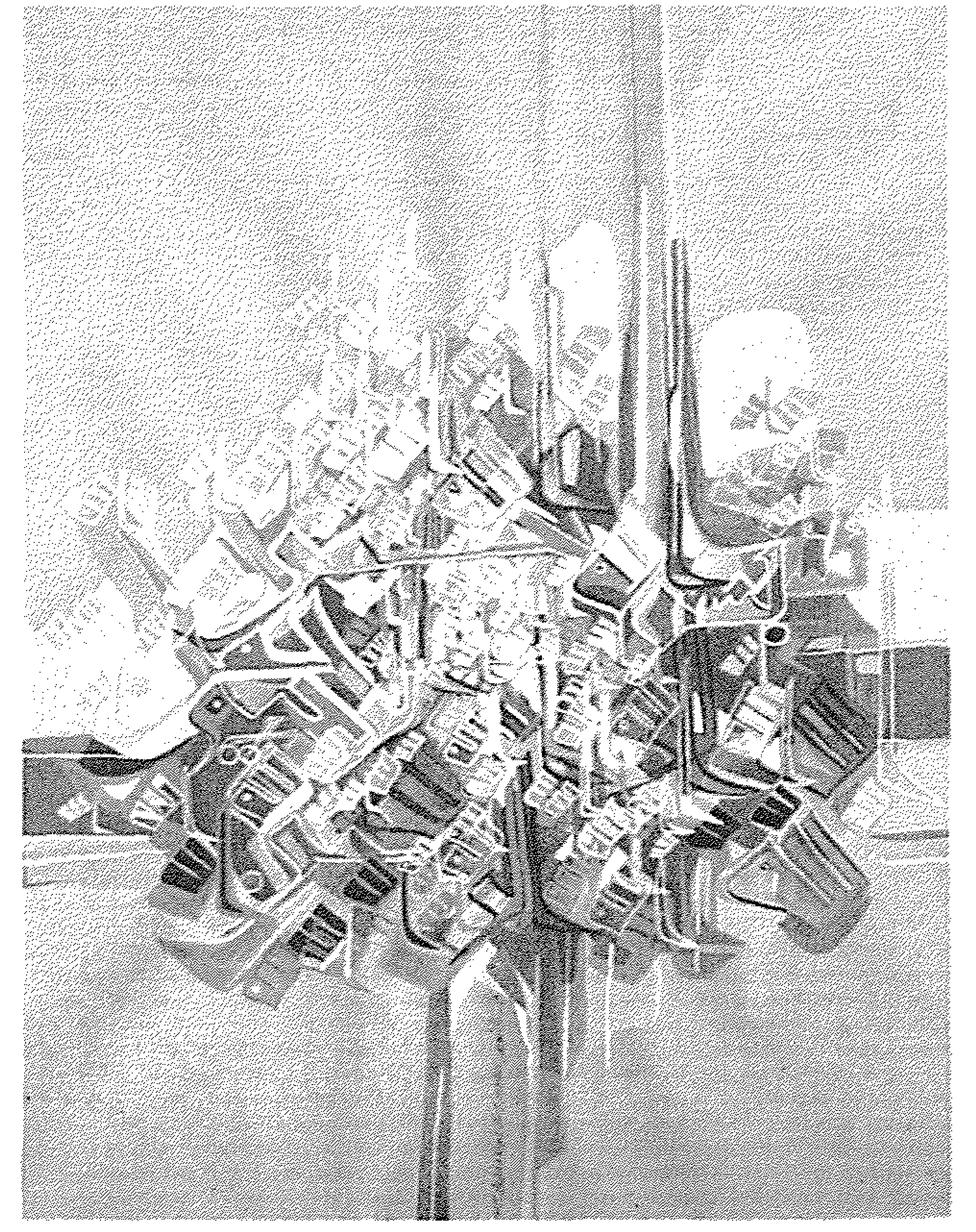
٢٠ ـ صانعو الشباك ـ لؤي كيالي ـ سورية.



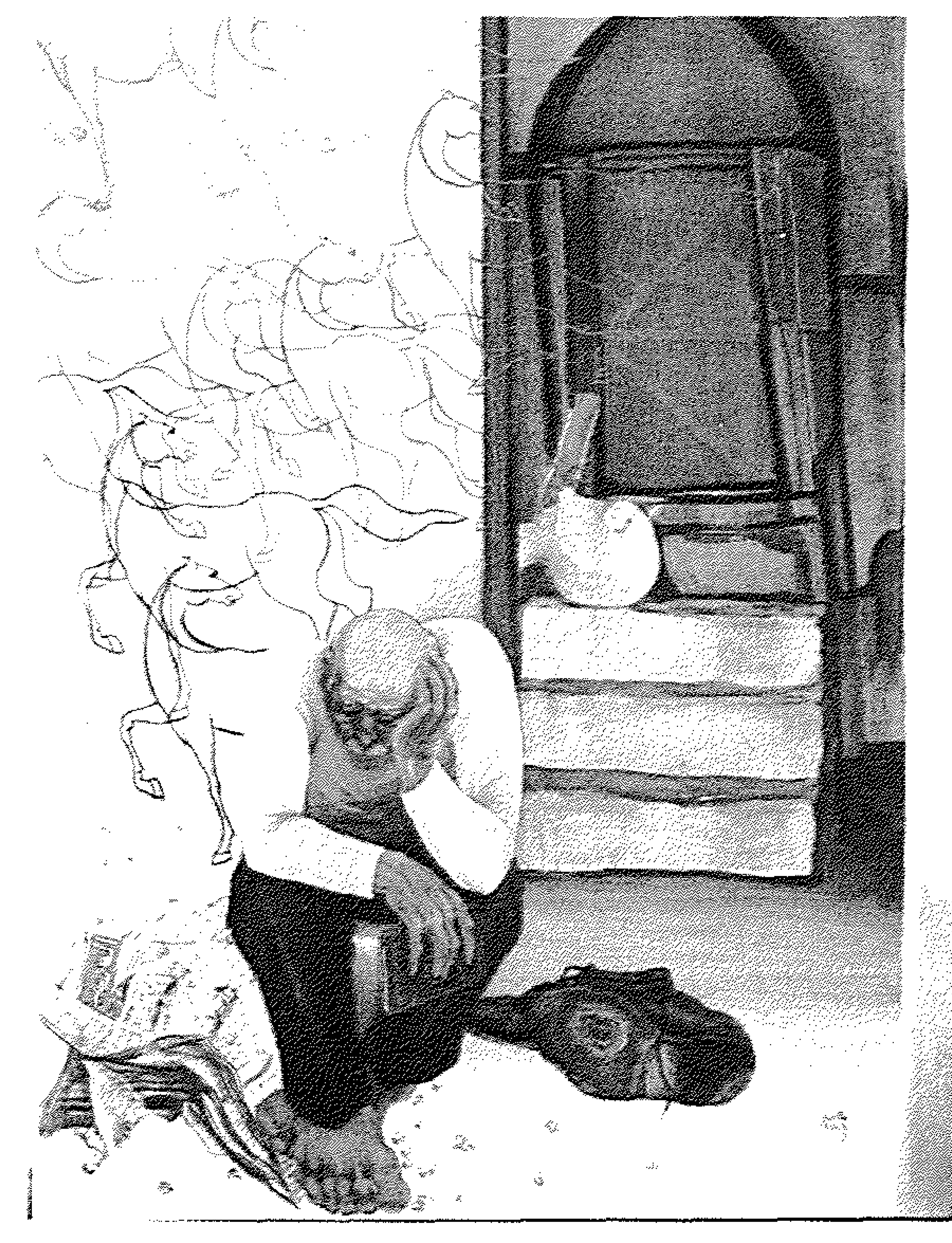
٢١ ـ رسم وخطوط ـ تركي محمود بيك ـ سورية.



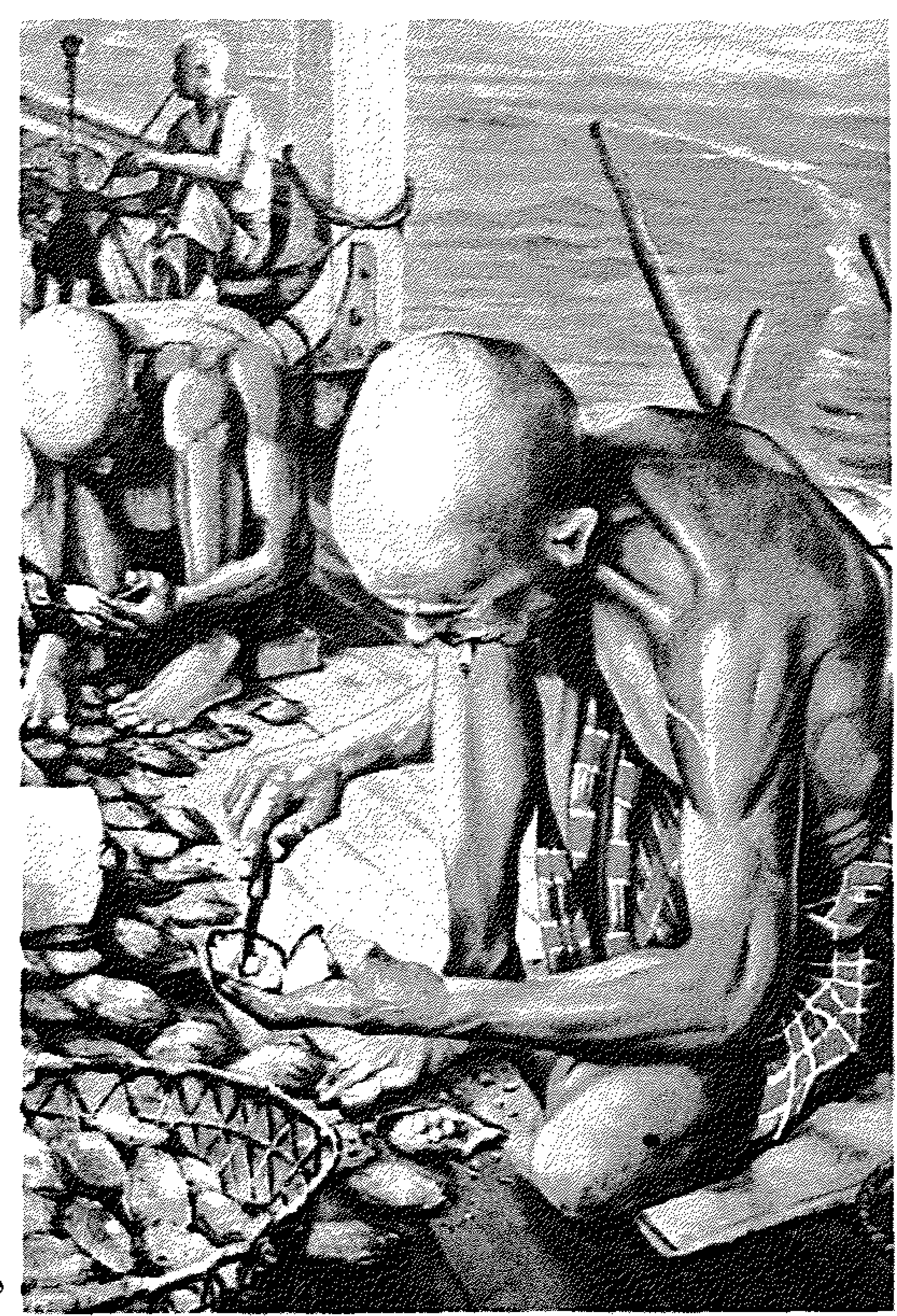
٢٢ ـ سورة قرآنية ـ في لوحة تجريدية ـ سعيد نصري ـ سورية.



٢٣ ـ كتابة زخرفية ـ محمد غنوم ـ سورية.

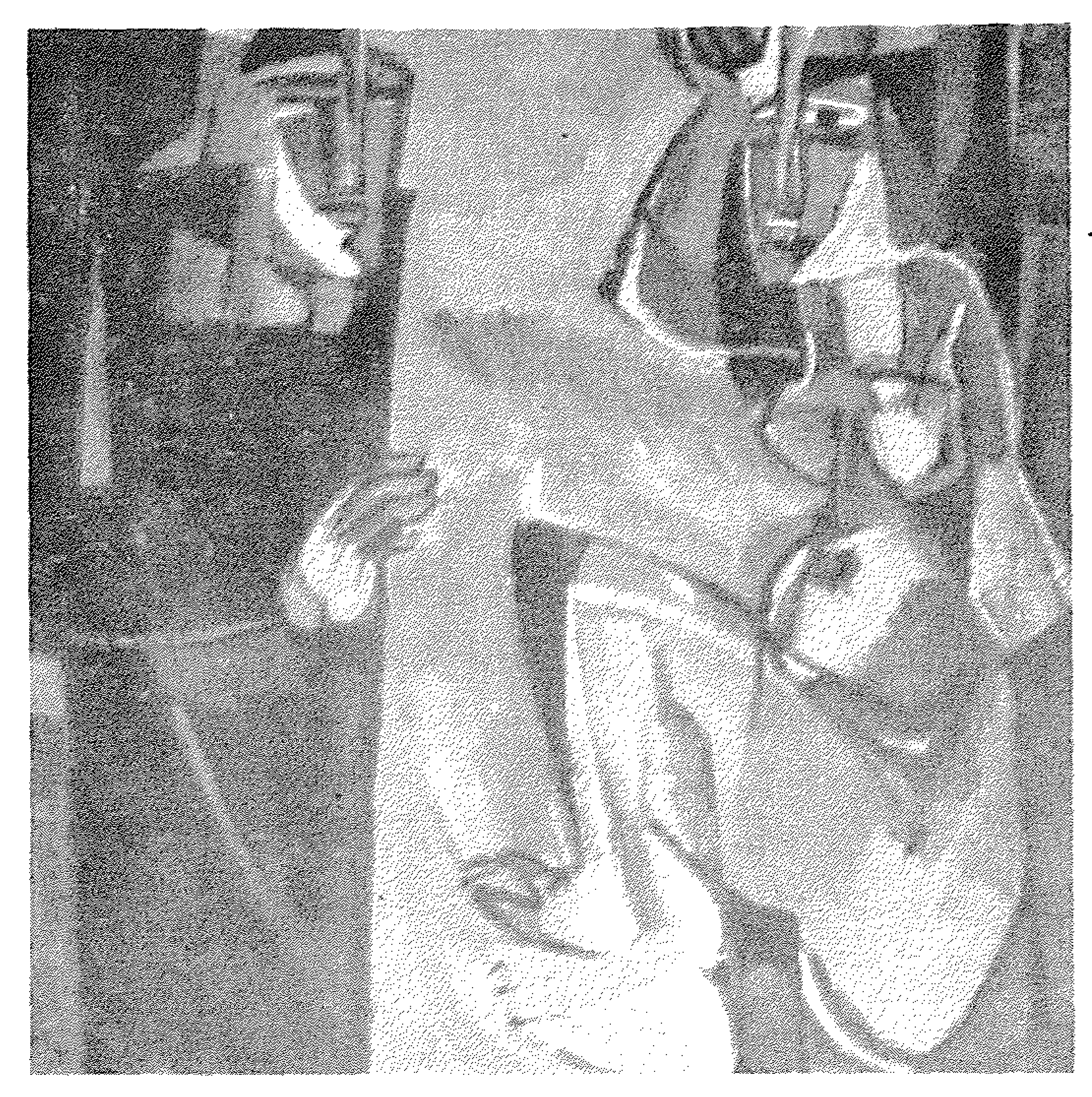


٢٤ ـ الاجتياح الصهيوني ـ اسماعيل شموط ـ فلسطين .

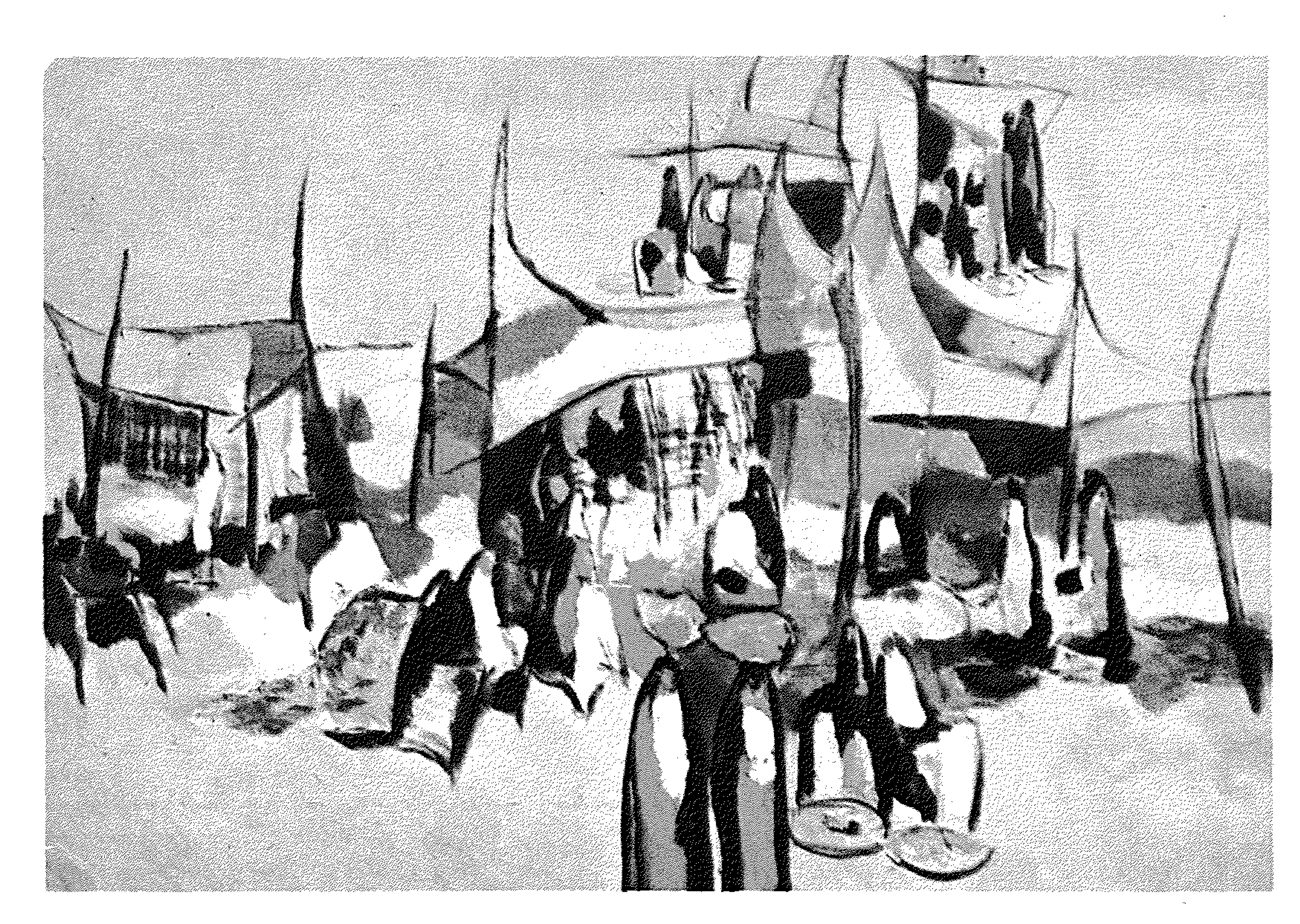


٢٥ ـ صيادو اللؤلؤ ـ عبد الله محرقي ـ البحرين .

٢٦ ـ امرأة ـ يوسف الخال ـ لبنان .



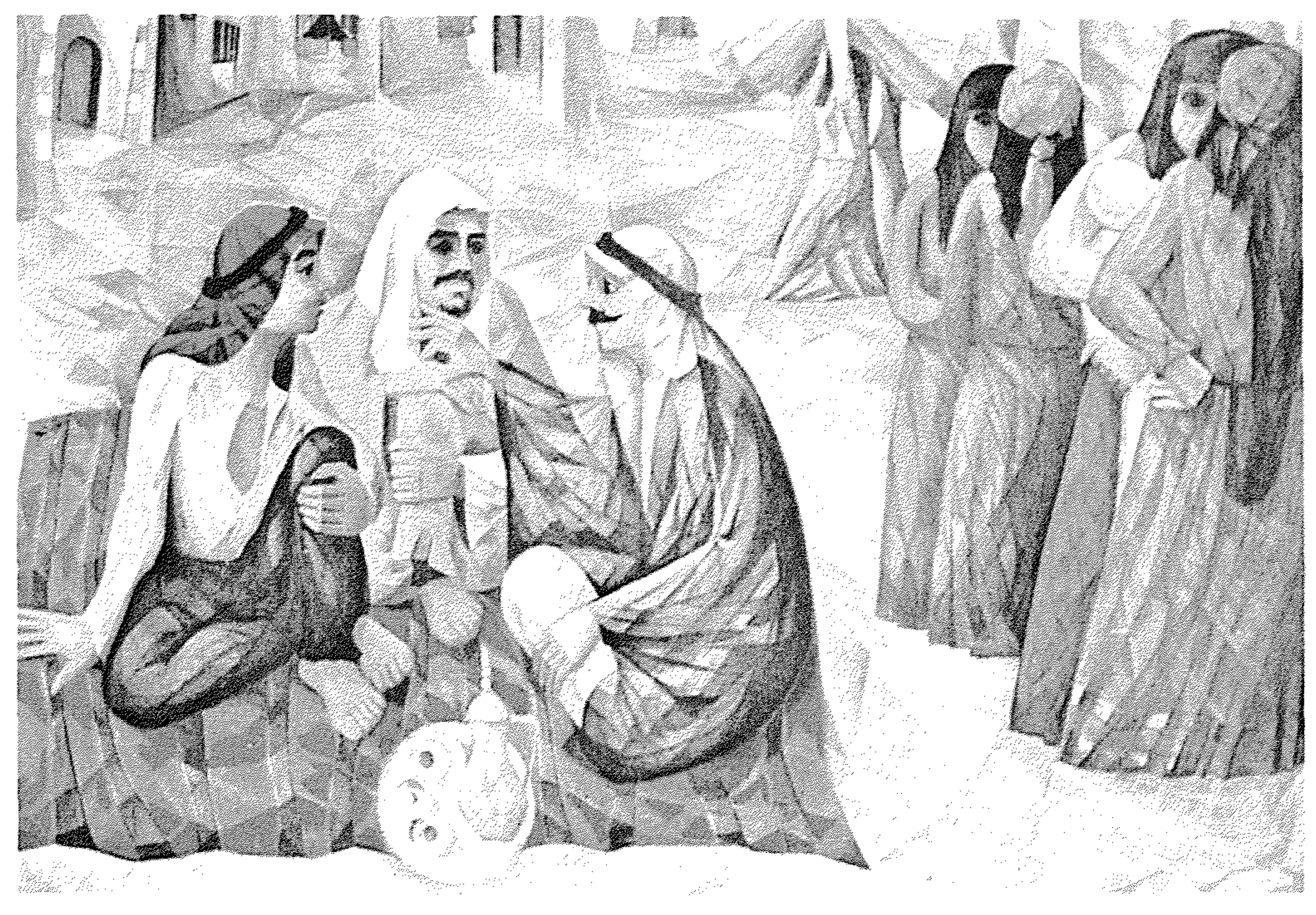
٢٧ ـ امرأة ورجل
اسعد عرابي ـ لبنان .



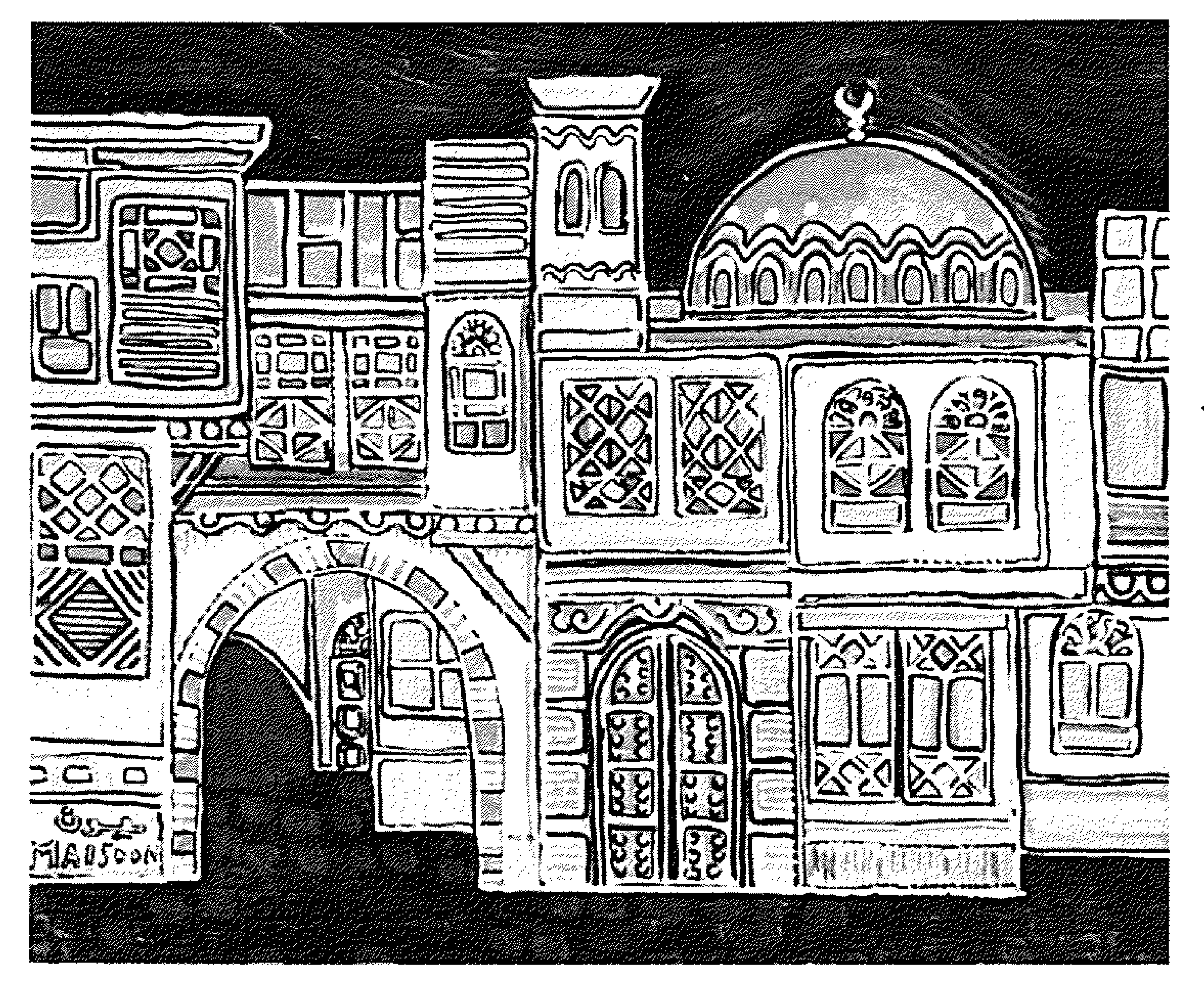
٢٨ ـ القافلة ـ اسماعيل الشيخلي ـ العراق .



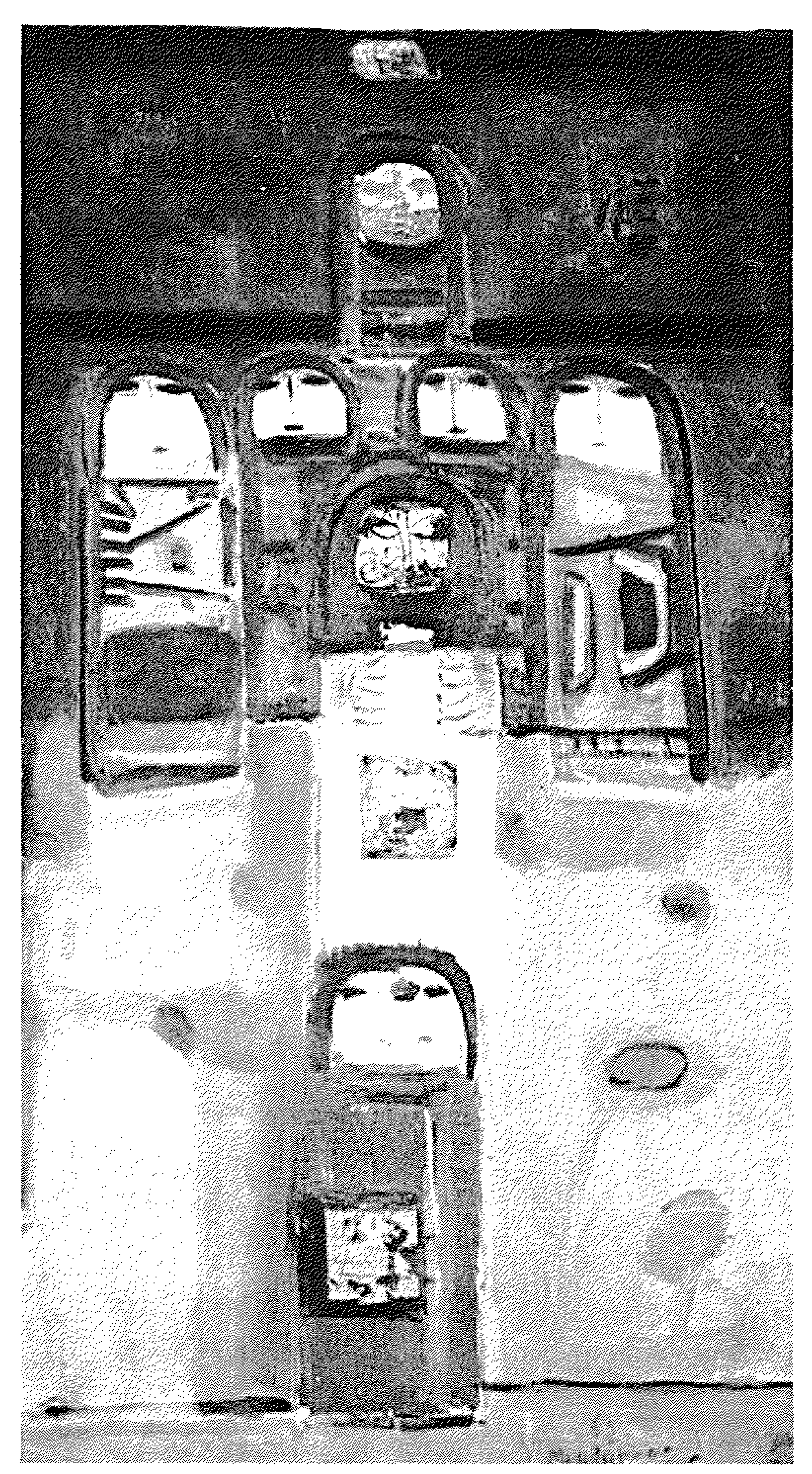
٢٩ ـ صياد السمك ـ محمد حامد
عويس ـ مصر.



٣٠ ـ ملامح محلية ـ ممدوح قشلان ـ سورية.



٣١ ـ بيوت دمشقية ـ
ميسون جزائري ـ سورية.



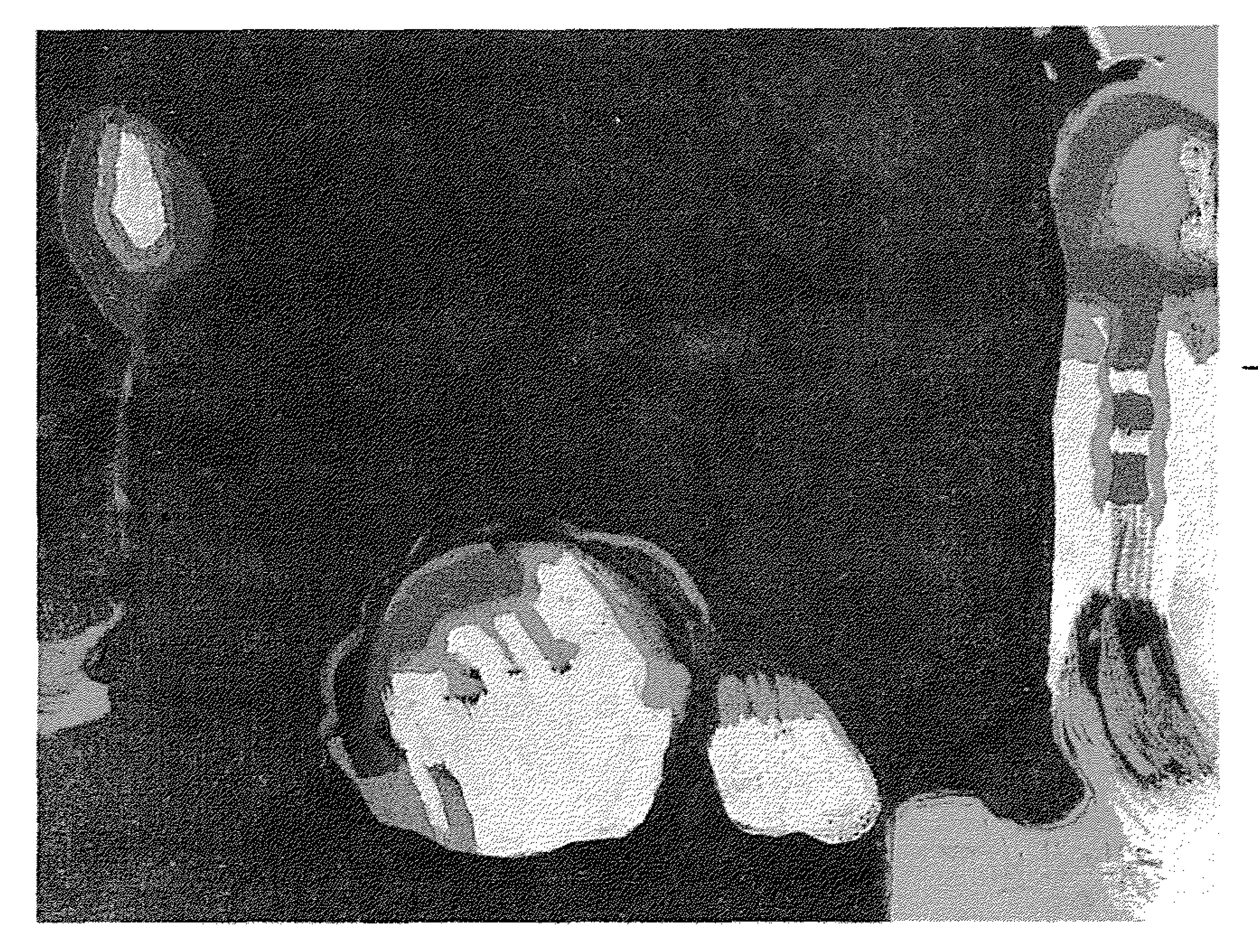
٣٢ ـ طفولة ـ
فاتح المدرس ـ
سورية.



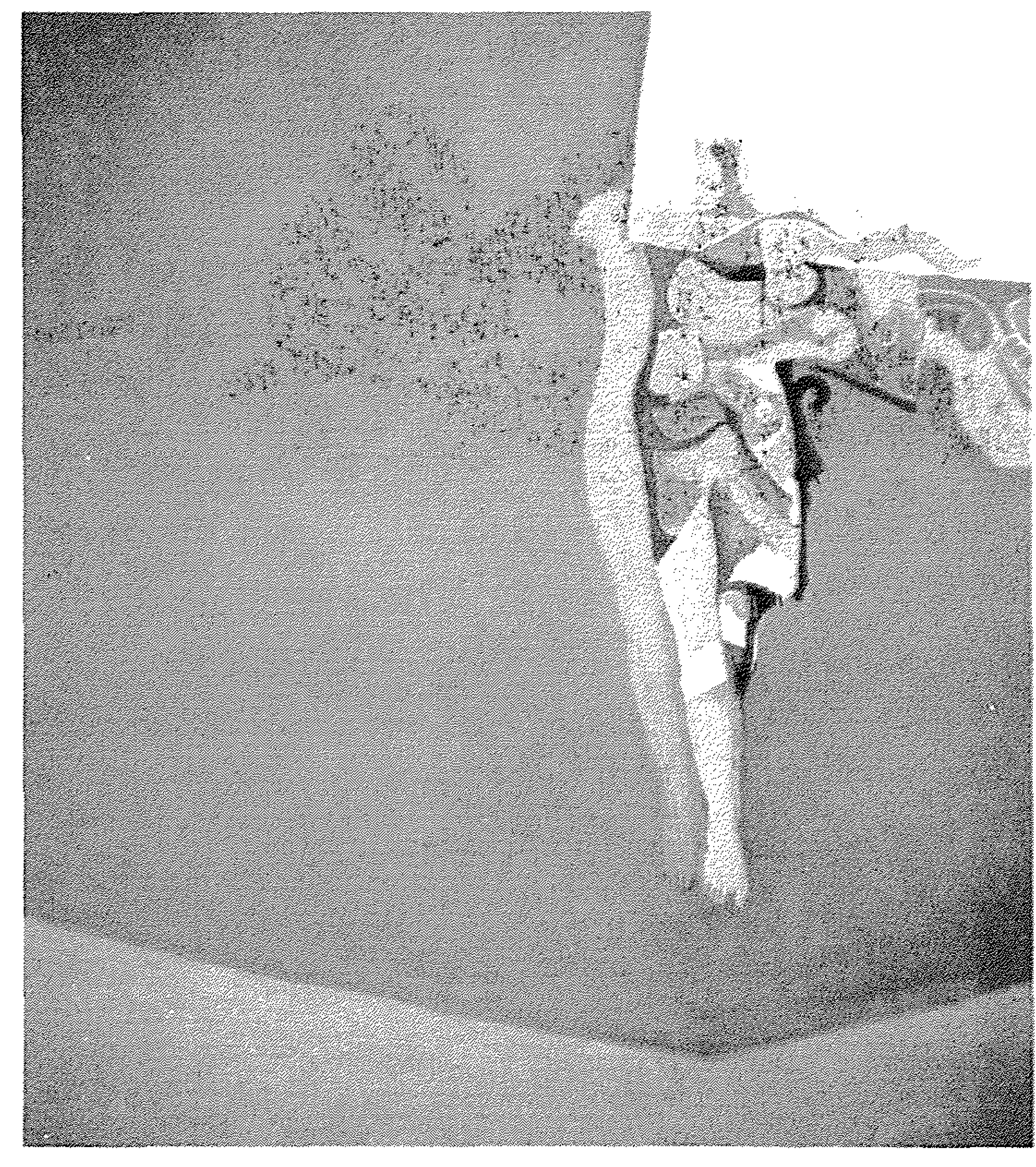
٣٣ ـ جلجامش ـ راشد العريقي ـ البحرين.



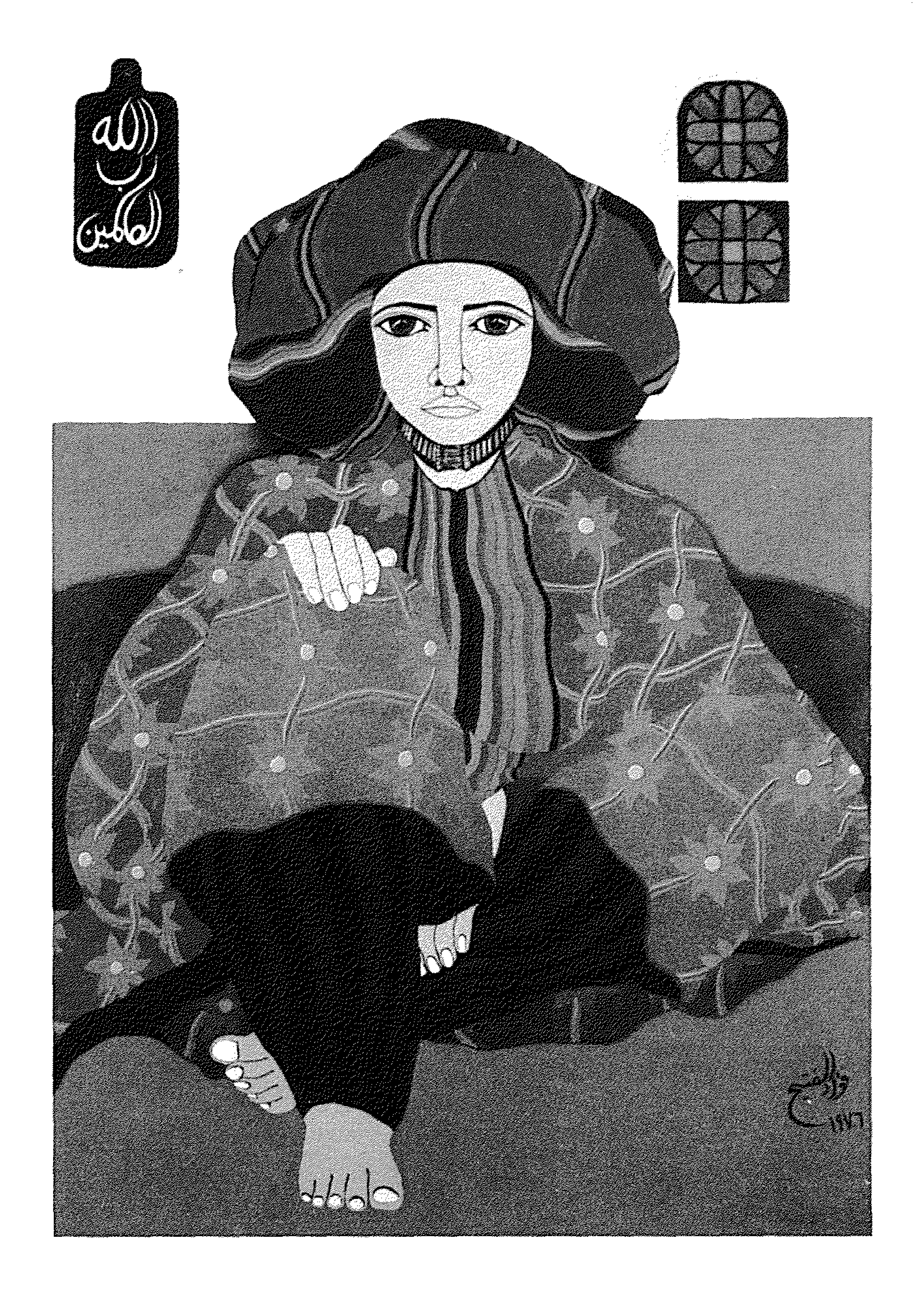
٣٤ ـ قديسو الفداء ـ الياس زيات ـ سورية.



٣٥ ـ تكوين ـ
عبد الرحمن
السليمان ـ
السعودية .



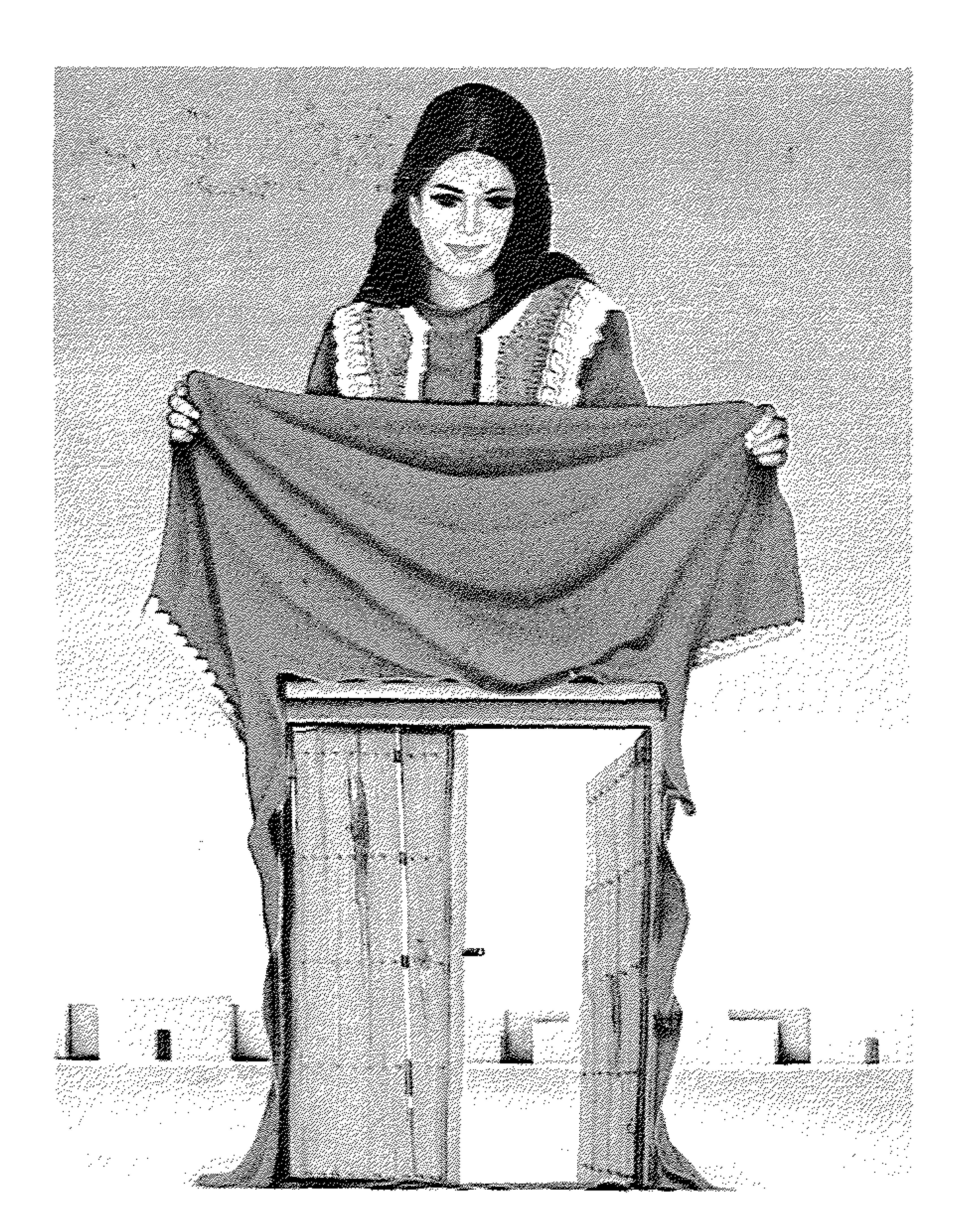
٣٦ ـ لوحة ـ ضياء عزاوي ـ العراق .



٣٧ ـ امرأة يمنية ـ فؤاد فتيح ـ اليمن .



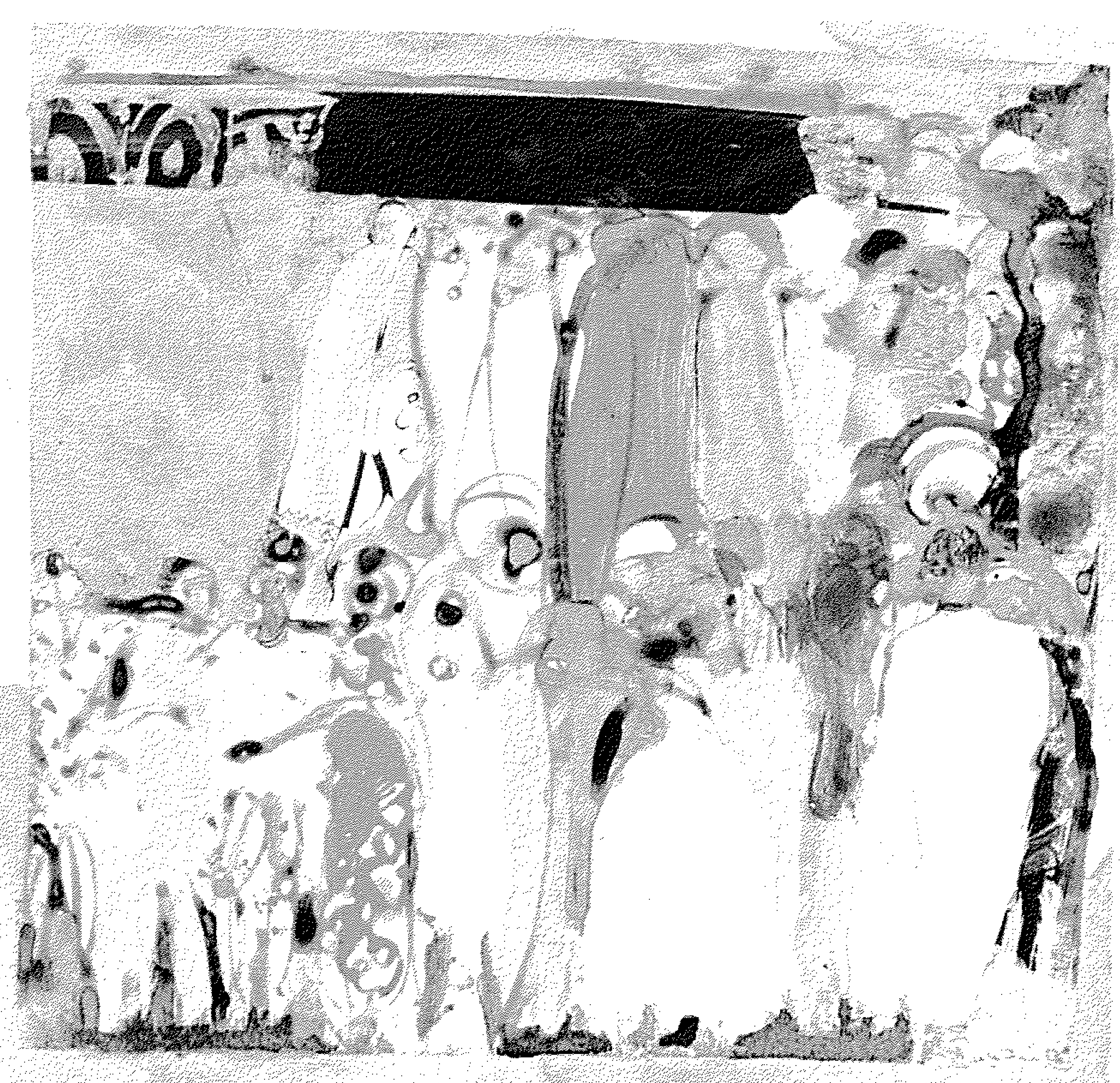
٣٨ ـ شعبيات ـ
عبد الحليم رضوي ـ
السعودية.



٣٩ ـ ذكريات من العصر الأحمر ـ
عبد الرسول سلمان ـ الكويت.



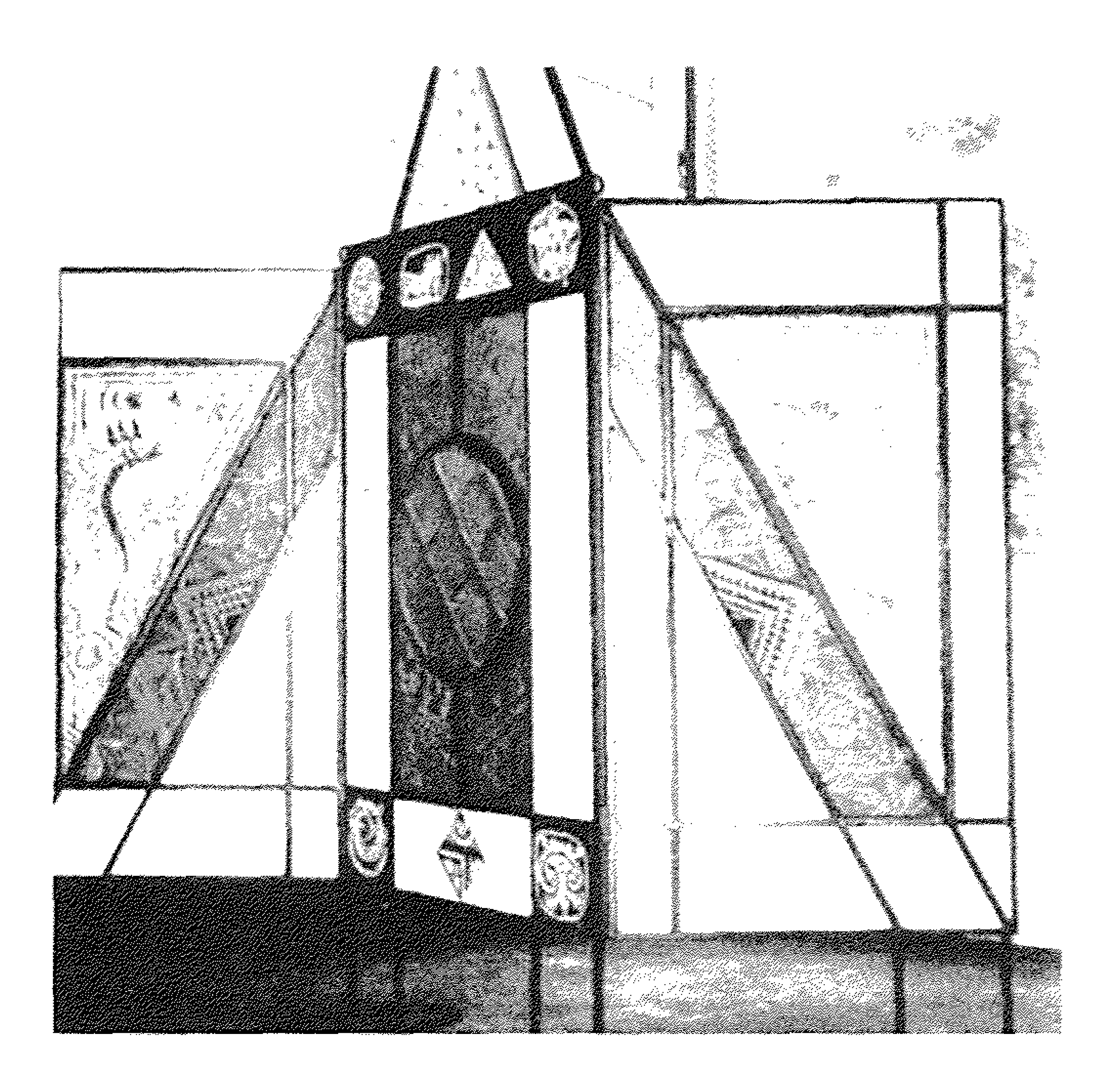
٤٠ ـ وجيه نحلة ـ
رقص تجريدي ـ لبنان



٤١ ـ رقص شعبي ـ
راشد دياب ـ السودان.



٤٢ ـ نحت بارز ـ فريد بلكاهية ـ المغرب .



٤٣ ـ حفر ـ احمد نوار ـ مصر.



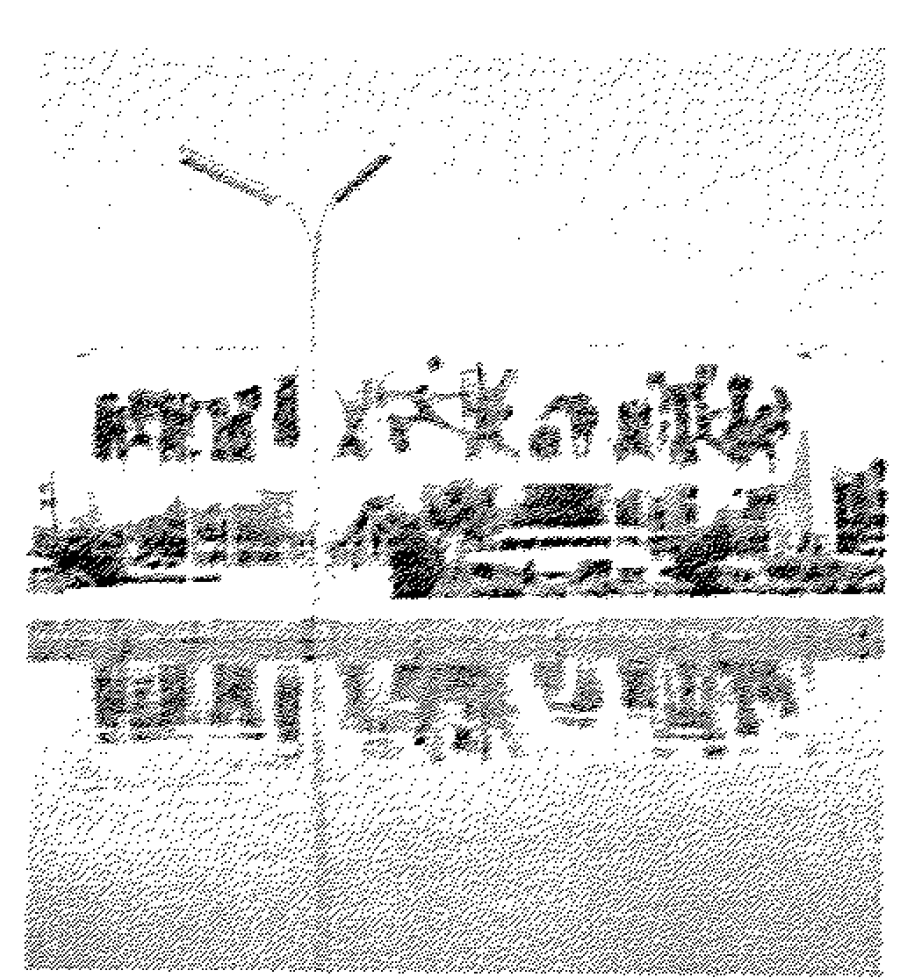
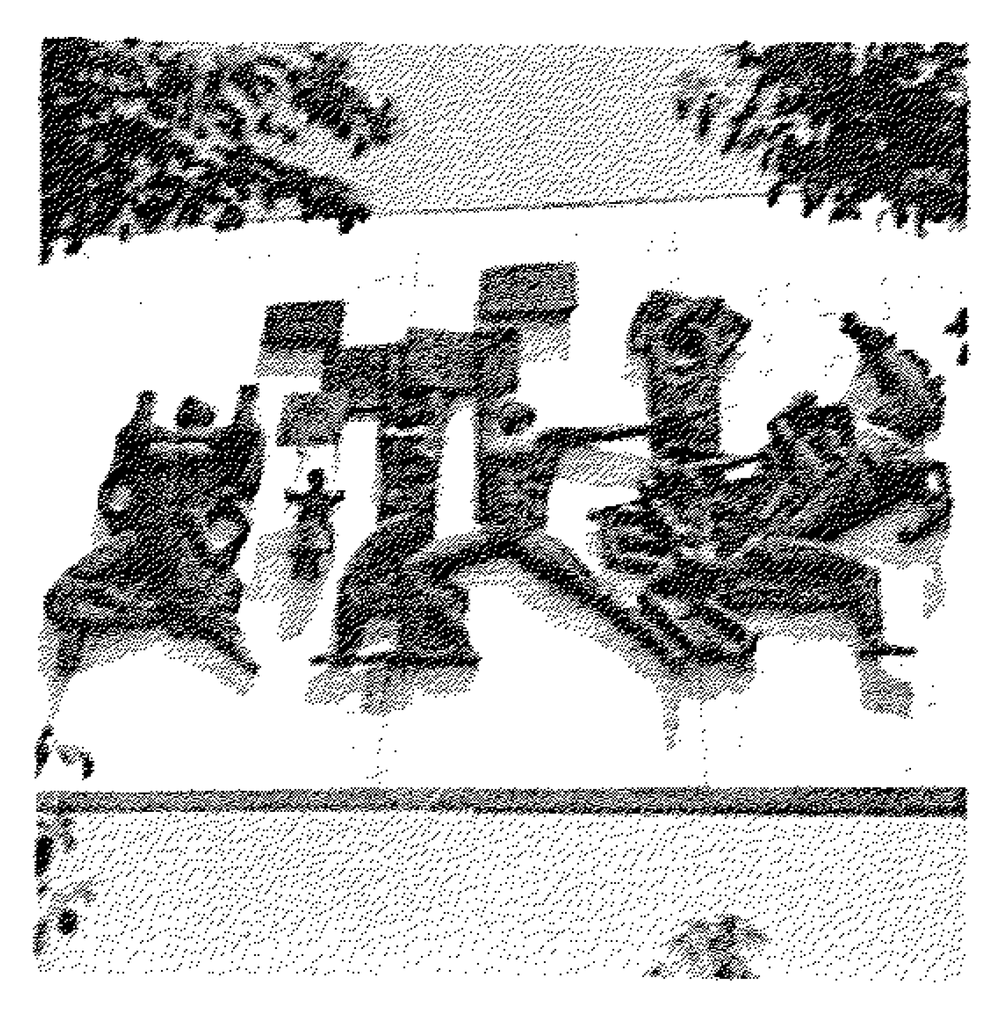
٤٤ ـ تكوين حجري ـ حسن الشريف ـ الامارات العربية.



٤٥ ـ نحت ـ لكاتب مصري ـ للنحات محمد حسن ـ مصر.



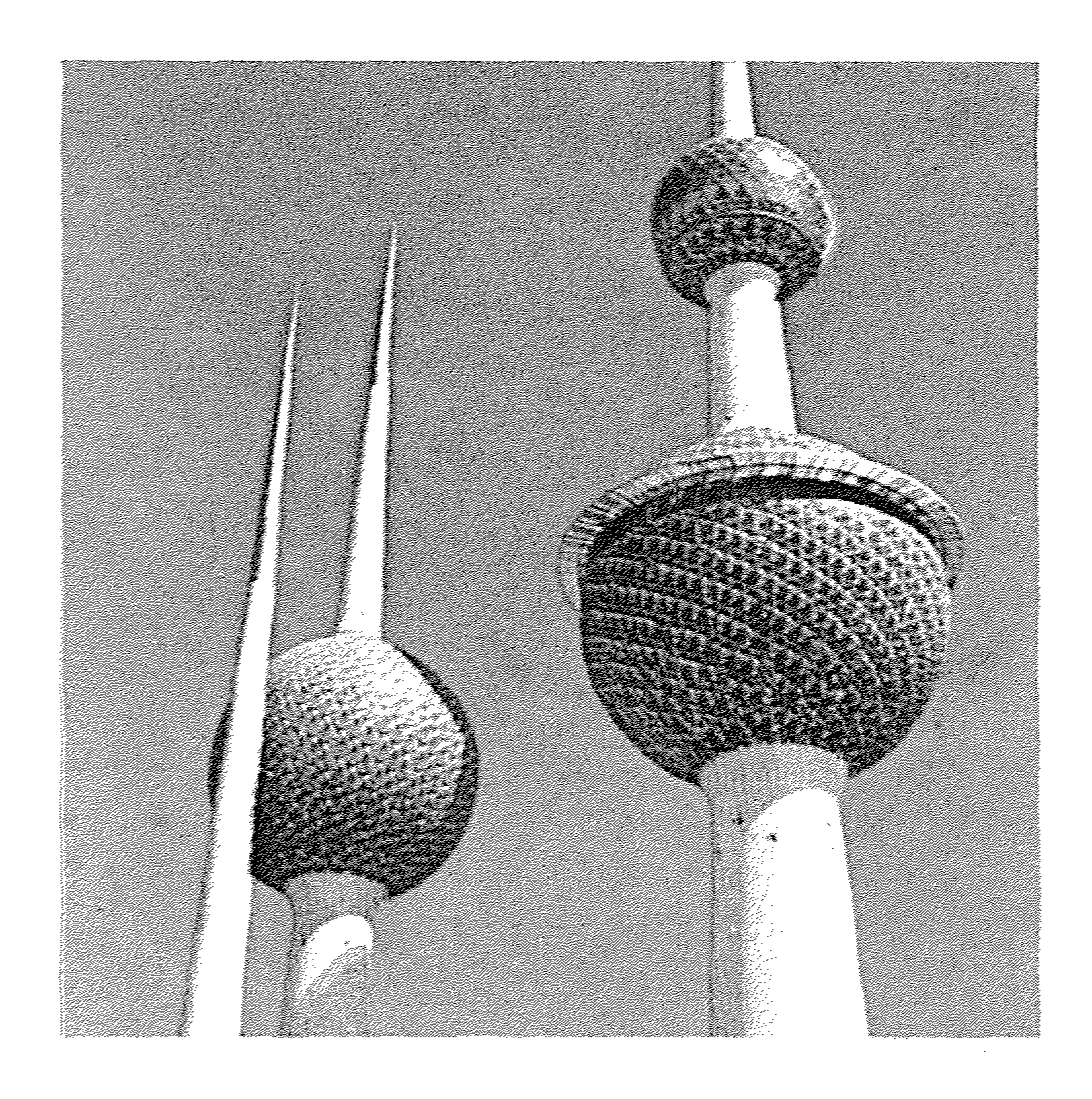
٤٦ ـ تجريد كتابي ـ نجا مهداوي ـ تونس.

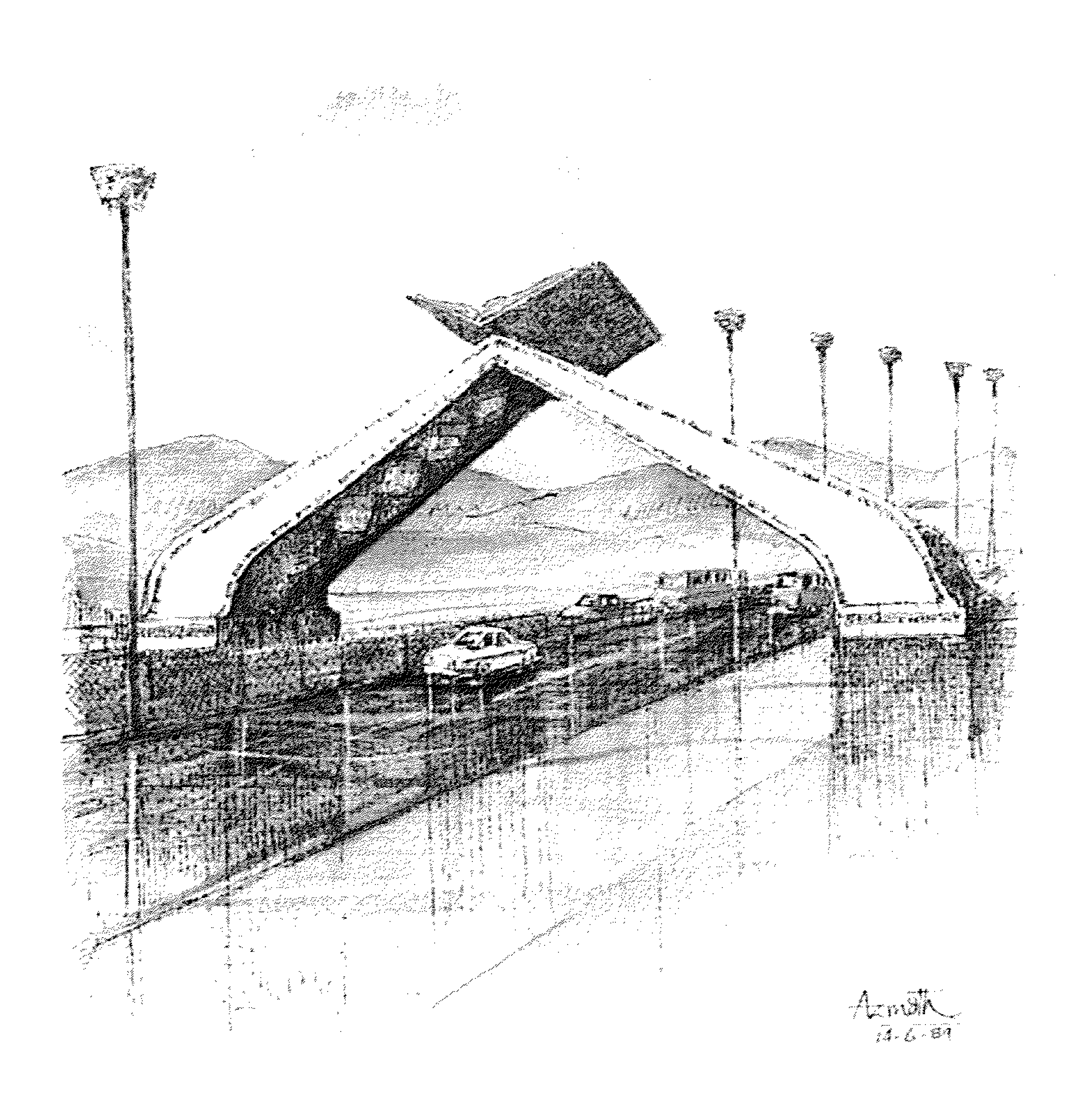

٤٧ ـ لوحة الحرية ـ جواد سليم ـ العراق .



٤٨ ـ صرح الشهيد ـ دمشق ـ مستوحى من القبة والقوس الاسلامي ـ سورية .



٤٩ ـ شوامخ الكويت ـ مستوحاة من الجامور في أعلى المآذن .



٥٠ ـ مدخل مكة الجديد ـ مستوحى من منصة القرآن الكريم ـ السعودية .



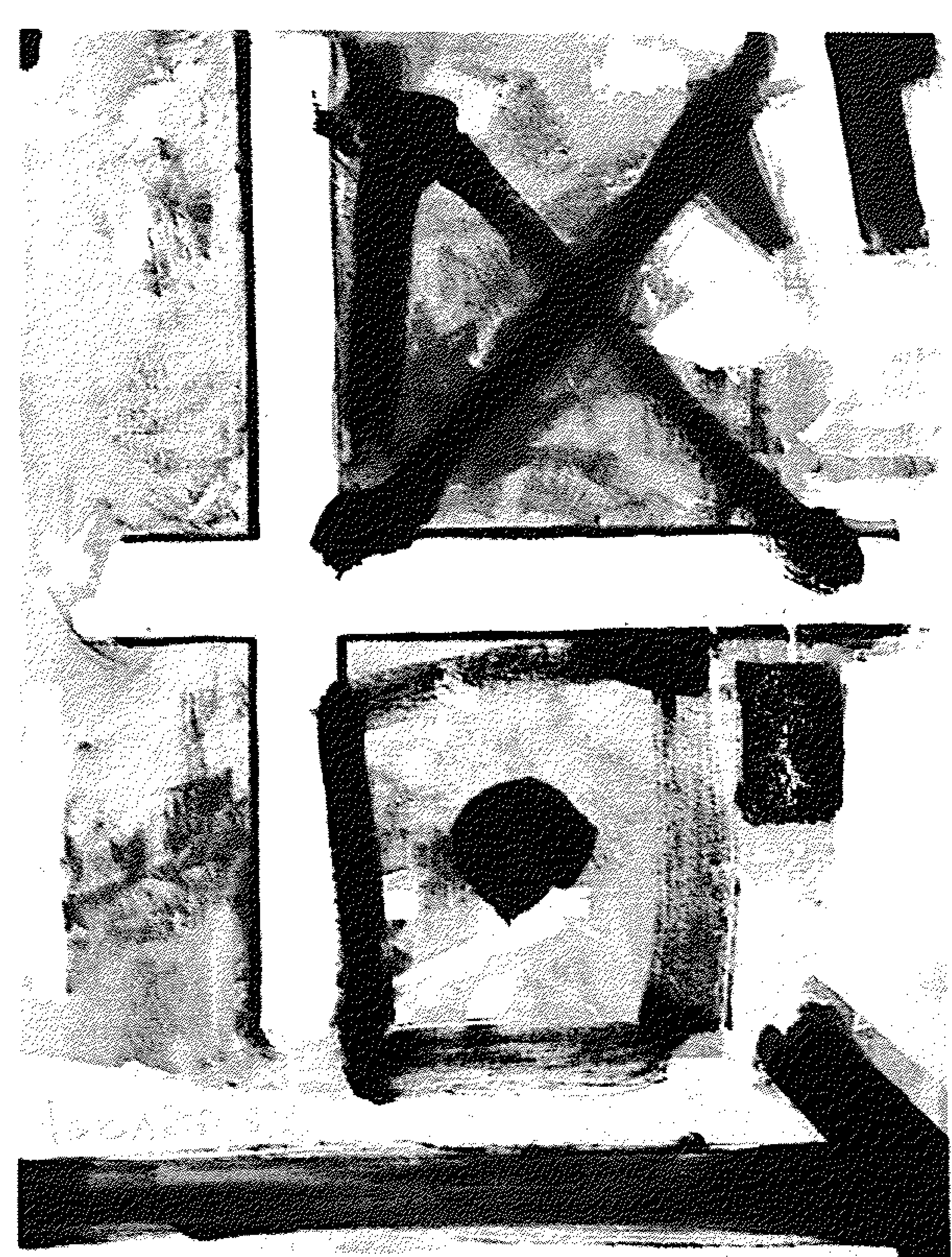
٥١ ـ تكوين ـ رابحة بنت محمود محمد ـ
عُمان.



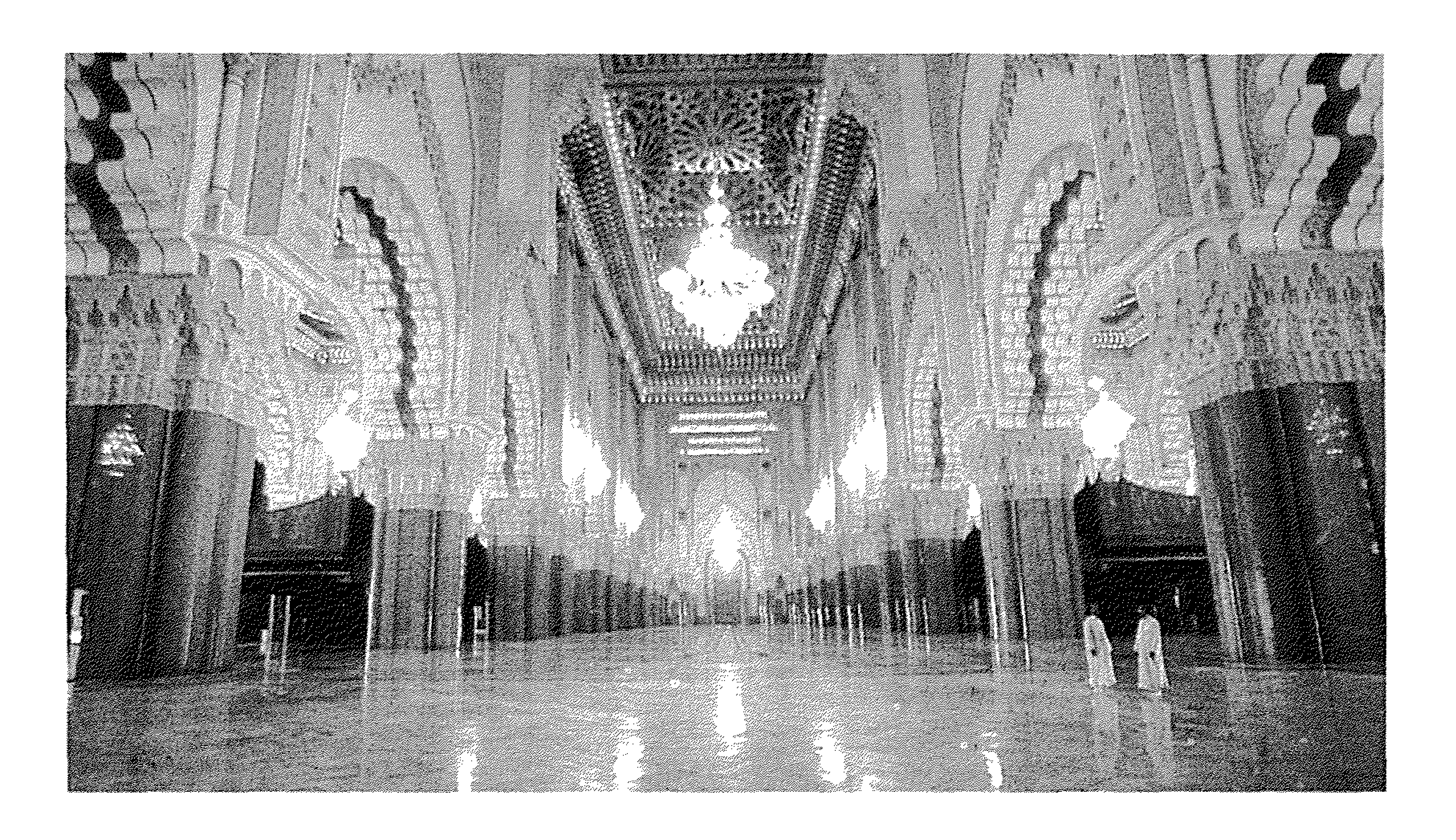
٥٢ ـ مشهد ـ الأميرة وجدان علي ـ الأردن.



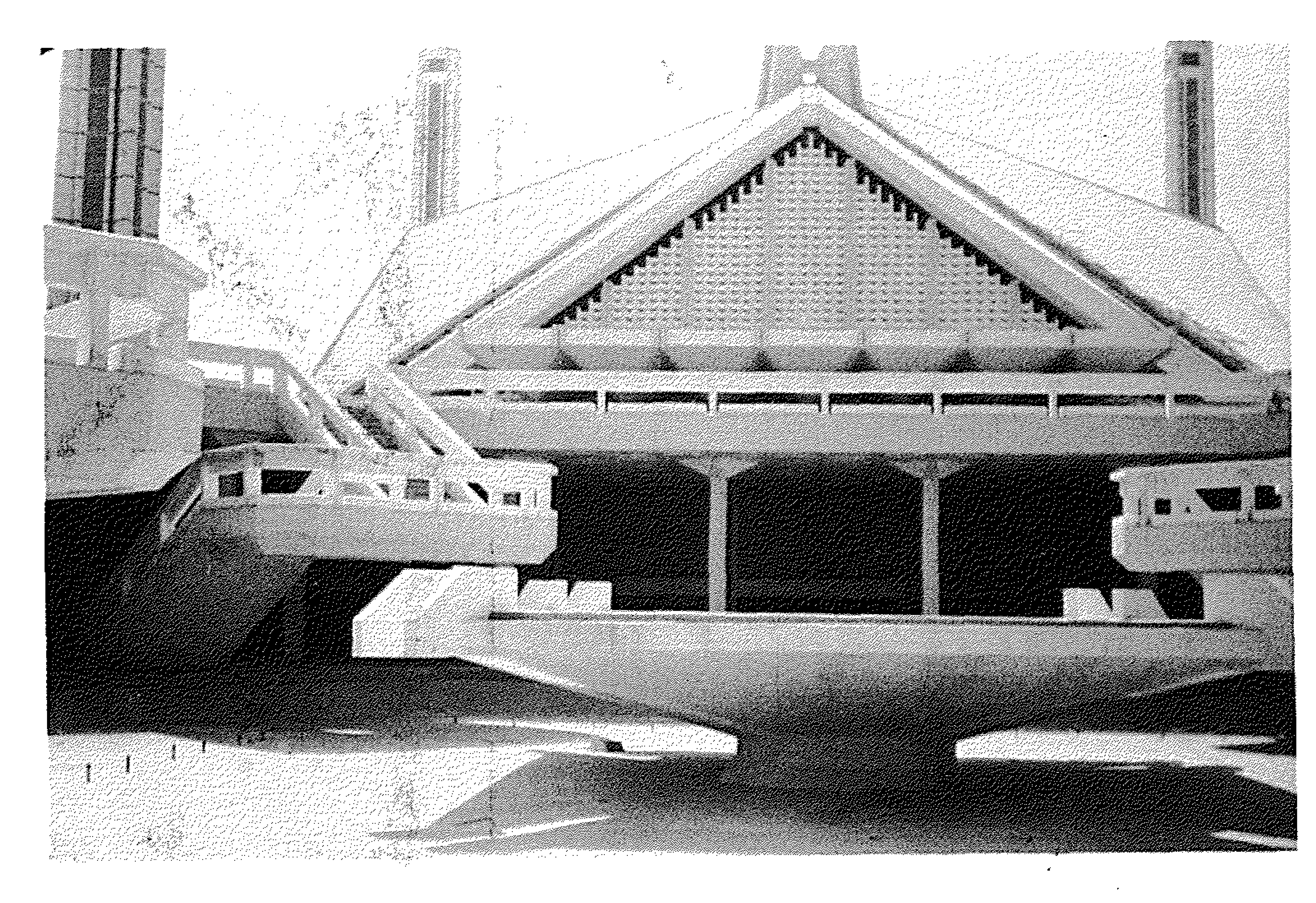
٥٣ ـ الشقيقتان ـ
فائق حسن ـ العراق.



٥٤ ـ تكوين ـ عبد الحكيم عباس ـ
الجزائر.



٥٥ ـ مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء ـ المغرب .



٥٦ ـ مسجد الملك فيصل ـ اسلام آباد ـ الباكستان .

الملحقات

قائمة الصور الملونة

المحتويات

قائمة الصور

٢٨ـ القافلة ـ اسماعيل الشيخلي ـ العراق
٢٩ـ صياد السمك ـ محمد حامد عويس ـ مصر
٣٠ـ ملامح محلية ـ ممدوح قشلان ـ سورية
٣١ـ بيوت دمشقية ـ ميسون جزائري ـ سورية
٣٢ـ طفولة ـ فاتح المدرس ـ سورية
٣٣ـ جلجامش ـ راشد العريفي ـ البحرين
٣٤ـ قديسو الفداء ـ الياس زيات ـ سورية
٣٥ـ تكوين ـ عبد الرحمن السليمان ـ السعودية
٣٦ـ لوحة ـ ضياء عزاوي ـ العراق
٣٧ـ امرأة يمنية ـ فؤاد فتيح ـ اليمن
٣٨ـ شعبيات ـ عبد الحليم رضوي ـ السعودية
٣٩ـ ذكريات من العصر الأحمر ـ عبد الرسول سليمان ـ الكويت
٤٠ـ زخرفة عربية ـ خليفة القطان ـ الكويت
٤١ـ رقص شعبي ـ راشد دياب ـ السودان
٤٢ـ نحت بارز ـ فريد بلكاهية ـ المغرب
٤٣ـ حفر ـ احمد نوار ـ مصر
٤٤ـ تكوين حجري ـ حسن الشريف ـ الإمارات العربية
٤٥ـ نحت ـ لكاتب مصري ـ للنحات محمد حسن ـ مصر
٤٦ـ تجريد كتابي ـ نجا مهدوي ـ تونس
٤٧ـ لوحة الحرية ـ جواد سليم ـ العراق
٤٨ـ صرح الشهيد ـ دمشق مستوحى من القبة والقوس الاسلامي ـ سورية
٤٩ـ شوامخ الكويت ـ مستوحاة من الجامور في أعلى المآذن
٥٠ـ مدخل مكة الجديد ـ مستوحى من منصة القرآن الكريم ـ السعودية
٥١ـ تكوين ـ رابحة بنت محمود محمد ـ عُمان
٥٢ مشهد ـ الأميرة وجدان علي ـ الأردن
٥٣ـ الشقيقتان ـ فائق حسن ـ العراق
٥٤ـ تكوين ـ عبد الحكيم عباس ـ الجزائر
٥٥ـ مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء ـ المغرب
٥٦ ـ مسجد الملك فيصل ـ اسلام أباد ـ الباكستان

المحتوى

الفصل الثاني:

الفصل الثالث:

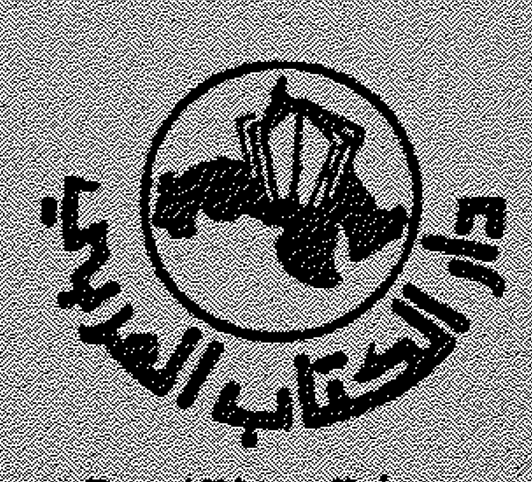
الفصل الرابع:

الفصل الخامس:

يتحدث هذا الكتاب عن بداية الفن الحديث في البلاد العربية، وهي بداية متأخرة ظهرت مع حركات الانفتاح السياسي والثقافي، التي ابتدأت في مصر أولاً، ثم انتشرت في باقي البلاد العربية بفعل رواد الفن، الذين درسوا الفن في البلاد الأوروبية وطبقوا برامج هذا الفن في المدارس الفنية، مما أحدث انقطاعا كاملا عن جمالية الفن الإسلامي.

ولكن العودة الى الجذور التي نادى بها مؤلف هذا الكتاب منذ الخمسينات، أصبحت سمة كثير من الفنانين، بدت لديهم بأساليب مختلفة، فتبنى بعضهم الملامح الشعبية، والتزم آخرون القضايا القومية، وسار لفيف كبير من الفنانين باتجاه الرقش والخط، مستغلين النزعة التجريدية التي انتشرت في العالم.

لقد دعم الحركة التأصيلية هذه، نزعة الاستشراق في الغرب، بعد أن انحرفت الحداثة الى العدم واللافن. ويتضمن هذا الكتاب صورا لأعمال الفنانين العرب الذين استلهموا الجمالية الاسلامية، محاولين استرداد الهوية الأصيلة.



دمشق - القاهرة